الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة　　　　كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

# دلالات المكان في الشعر

## الفلسطيني المعاصر بعد 1970

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث


إعداد الطالب :　　　　المشرف:

جمال مجناح　　　　أ.د العربي دحو جامعة باتنة


أعضاء لجنة المناقشة

| | | | |
|---|---|---|---|
| د.الطيب بودربالة | أستاذ التعليم العالي | جامعة الحاج لخضر باتنة | رئيسا |
| د.العربي دحو | أستاذ محاضر | جامعة الحاج لخضر باتنة | مشرفا ومقررا |
| د.أحمد حيدوش | أستاذ محاضر | المركز الجامعي البويرة | عضوا مناقشا |
| د.محمد الهادي بوطارن | أستاذ محاضر | المدرسة العليا للأساتذة الجزائر | عضوا مناقشا |
| د. عباس بن يحي | أستاذ محاضر | جامعة المسيلة | عضوا مناقشا |
| د. فتحي بوخالفة | أستاذ محاضر | جامعة المسيلة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية 2007– 2008 الموافق لـ **1428– 1429** هـ

بسم الله الرحمـــن الرحيم

**مقـــــــد مـــة :**

تطمح هذه الدراسة أن تكون بحثا في المكان وفي الشعر الفلسطيني الحديث، ولذلك فهي تسعى لبحث دلالة المكان وصوره وجمالياته،وتحاول تقديم الشعر الفلسطيني الحديث في واحدة من المراحل التي ولدت في سياق تاريخي وسياسي وثقافي شهد تحولات كبرى كان لها أثرها في مسار الإنتاج الأدبي الفلسطيني.

وإذا اختارت موضوعا لها "دلالة المكان في الشعر الفلسطيني " فإن مبرر ذلك يكمن فيما عرفه المنجز الشعري من تحولات فنية وموضوعاتية منذ الستينيات،إذ لم ينقطع عن تعلقه بالأرض وما يرمز لها من أمكنة وتسميات وموروث جعل من فلسطين الأرض والوطن والإنسان مدخلا شاملا لقضاياه وموضوعاته ورمزا مكثفا لأبعاده وصوره. وهو ما يعني أن الخطاب الشعري ظل متأثرا بواقعه وتاريخه، فعكس حركة المجتمع والفن وأخيرا الشعر والإنسان.

ومادامت مشكلة الإنسان في هذه الحركة هي المكان وما يختزنه من أبعاد وقيم، فإن البحث وجد في هذه العلاقة مبررا لاختيار موضوع المكان في الشعر والعبور من خلاله إلى محاولة تفكيك وقراءة دلالاته وبنياته وأشكال حضوره في النص.

هذا الموضوع "دلالة المكان في الشعرالفلسطيني" دفعني إلى قراءة ظاهرة المكان في النص وتأسيسها على فرضية شاملة ترى أن الشعر الفلسطيني شعرمكان لأن تاريخه وخياله وموضوعه ارتبط بالمكان/ الأرض، وما قدمه من قضايا أدبية وإنسانية، وبالتالي فإن الدراسة تتجه إلى المكان في الشعر باعتباره صورة وموضوعا ونواة خلفية للقصيدة.

وذلك ما يفرض التوجّه إلى تحليل ظاهرة المكانية وتحديد بنياتها المختلفة، ونظرا لطبيعة العلاقات المعقدة التي تحتملها إشكالية المكان في الشعر من حيث تنوع مظاهره وعلاقاته وأبعاده فإن البحث يحاول الاستناد – في قراءة المكان – على تحليل البنية المكانية والبحث في دلالاتها بالوقوف على نماذجها ووظائفها الجمالية في الخطاب الشعري.

واعتمادا على هذه المعطيات، يبدو من الضرورة المنهجية التساؤل عن هوية المكان وتحديد إبدالاته، ومن ثم بلورة إشكالية موضوعه من خلال ما يطرحه البحث من تساؤلات حول القضايا التي تفرضها طبيعة العلاقات المتداخلة لموضوعة المكان في الشعر.

وأول تلك القضايا التي أثارها بحث المكان طبيعة وحدود المصطلح، إذ أن أغلب الدراسات التي عالجت موضوعات المكان قد ارتبطت بالخطاب الروائي، كما وظفت مجموعة مصطلحات ترافقت وتداخلت على مستوى الدراسة الواحدة، ونخص منها مصطلحات المكان والفضاء والحيز والجغرافيا الشعرية، وهو ما يفرض تحديدا للمصطلح يتأسس من التساؤل: لماذا المكان وليس الفضاء؟ وهل يمكن الجمع بين المصطلحين في الدراسة الواحدة ؟ كما أن هذه الإشكالية تسلّمنا بالضرورة إلى إشكالية أخرى أكثر أهمية وعمقا وتتمحور حول التساؤل عمّا إذا كان الشعرالفلسطيني شعر مكان أم شعر فضاء ؟

ولأهمية هذه القضايا كان لا بدّ من استقراء المفاهيم النقدية التي عالجت مصطلحات المكان والفضاء مع الأخذ بعين الاعتبار الدراسات التي توجهت للخطاب الروائي وتلك التي اهتمت بالخطاب الشعري. أما بالنسبة لعلاقة الخطاب الشعري الفلسطيني بالمكان فقد اتجه البحث إلى استقراء وتحليل السياق التاريخي والاجتماعي والسياسي الذي ولدت فيه التجربة

الشعرية ومن ثم التساؤل عن طبيعة العلاقة بين التحولات والمراحل التي شهدها هذا الخطاب بالنظر إلى ارتباط الموضوع الشعري بقضايا الأرض والمقاومة والمنفى وغيرها من الموضوعات التي وصلت الشعر بالمكان .

وكما كانت انطلاقة الإشكالية من التساؤل حول حدود المصطلح وعلاقة الشعر بالمكان فإن بحث بنية وهوية المكان في الشعر من صميم هذا الموضوع لأنه لا يمكن قراءة دلالات وأبعاد المكان دون تحديد لبنيته وطبيعة تنويعاتها المتداخلة، فكان لزاما على البحث إثارة مسألة اتساع هذه البنية لتشمل عناصر الطبيعة والذات الإنسانية ومختلف المكونات الممتدة على المساحة المكانية . وبالتالي فإن التساؤل امتدّ إلى البحث في إمكانية تحديد هذه البنية حسب الصورة الشعرية أو حسب الحقول اللغوية أو حسب المضامين والمرجعيات الثقافية والتاريخية المرتبطة بالمكان.

وبالنظر إلى طبيعة العلاقة بين المكان والمرجعيات الثقافية والنفسية فإن البحث في دلالات المكان بدا أشد تداخلا لما وجدته من صعوبة في الفصل بين الحقول اللغوية، إذ أن نفس البنية المكانية تحتمل مجموعة من الأبعاد المترابطة وبالتالي فإن عدم الفصل بين الحقول يعني الوقوع في مشكلة التكرار نظرا للطبيعة الشمولية لصورة المكان والتي تأتي محملة بمضامينها التاريخية والأسطورية والدينية والنفسية والفلسفية، ولحل هذا الإشكال ارتأيت أن أوسع البحث إلى طبيعة الصور المكانية وكيفية تنوعها ضمن نفس المشهد المكاني العام ومن ثم البحث في أبعادها ومستوياتها المختلفة.

وإذا كانت الأمكنة ذات المرجعية الفزيائية أو الجغرافية قابلة للتحديد، فإن الأمكنة الخفية ذات طبيعة مختلفة، لأنها لا تمتلك مرجعية واقعية، وإنما تكتسب بعدها المكاني من مفاهيم اللجوء والحماية والألفة، ومن ثمّ فهل تُعتبر صور الحلم وتأملات العزلة والتمركز في الذات أبعادا مكانية يمكن أن تشكل عوالم خفية في القصيدة ؟ وتأسيسا على هذه القضايا التي وجدت مبررا لها في طبيعة الموضوع وتنوع مفاهيم المكان وامتداده على المساحة الشعرية فقد اعتمد البحث في دراسة المكان على الخطة التالية:

– باعتبارطبيعة المصطلح المرنة وتجاوره مع مجموعة مصطلحات متقاربة في الخطاب النقدي،حيث تناوبت الدراسات النقدية الحديثة على توظيف مصطلحي المكان والفضاء بالفصل بينهما أحيانا وبالتداخل بينهما أحيانا أخرى، كان لا بد من التعرض إلى هذه الإشكالية بالتحليل وقد أسعفتني دراسة حسن نجمي لهذه القضية في مؤلفه "شعرية الفضاء" بالإضافة إلى دراسات أخرى عربية وأجنبية أثارت الإشكالية نفسها. وتكمن أهمية البحث في حدود المصطلح في تحديد المصطلح الأنسب لهذه الدراسة التي تتجه إلى البحث في دلالات المكان تحديدا. وبالإضافة إلى إشكالية المصطلح نلاحظ أن دراسات المكان والفضاء في الخطاب النقدي قد استندت على تحليل المتن الروائي وفي المقابل قلت بل ندرت الدراسات التي توجهت لتحليل المكان في المتن الشعري العربي.

وإذا اتجه هذا البحث إلى تحليل ظاهرة المكان في الشعر الفلسطيني فإنه كان لزاما أن يخصص فصلا تمهيديا لاستقراء الشعر الفلسطيني الحديث في مراحله المختلفة، وتكمن أهميته في بحث علاقة الخطاب الشعري الفلسطيني بالمكان ومن ثم محاولة فهم طبيعة هذه العلاقة في ضوء المعطيات التاريخية والثقافية التي واكبها.

وأمام كثافة المادة العلمية، ولكثرة الدراسات التاريخية في الموضوع، وحتى لا يتحول هذا الفصل إلى بحث مضاعف يكرر ما سبقه من دراسات اكتفيت بالتلميح والاختصار، والتركيز على إشكالية العلاقة بين الشعر الفلسطيني والمكان وفهم أسبابها ونتائجها والتي ملخصها أن هذا الشعر ظل مرتبطا بنواته الخلفية، بحيث أصبح فيه المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص باعتبارها واقعا وحلما استلهمته القصيدة وجعلته أرضا خلفية لها.

ومادامت الصلة لم تنقطع بين الشعر والمكان في مختلف المراحل فإنه من الضروري التعرف على بنية وهوية المكان في النص الشعري الفلسطيني، خاصة وأن مفهوم المكان بلغ من المرونة حدا يصعب معه تحديد الأمكنة في مجموعات أو في حقول لغوية معينة. ومن ثم فإن البحث في هوية المكان اتجه إلى دراسة طبيعة بنيته وعلاقاتها المكانية الممكنة لأن إبداع المكان في الشعر لا ينفصل عن علاقته بالذاكرة الجماعية والفردية، إذ يشكل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان، كما تختلقه في النص ليتحول إلى فكرة أو صورة متخلية تربطه بعلاقات إضافية على المستوى النفسي والاجتماعي والسياسي والثقافي وهو ما يوحي إلى اعتباره هوية شعرية جمالية بالإضافة إلى كونه انتماء.

وأمام تنوع وكثافة حضور النماذج المكانية فقد ارتأيت تقسيمها إلى محورين تضمنهما الفصل الثاني ، فالمحورالأول يتعلق بالجغرافيا الشعرية وأعني بها حضور الصورة الفزيائية للمكان مثل الأرض وعناصر الطبيعة والأماكن الاجتماعية كالمدن والأوطان والبيت وما ارتبط بأمكنة المنفى والصحراء والبحر وغيرها. والثاني يرتبط بالأمكنة الخفية والتي تعتمد على التفسير والتاويل لاكتشاف ارتباطاتها الخفية بالمكان ومن نماذجها الحلم والتأملات الشعرية وعوالم القصيدة .

أما بالنسبة للمحور الأول فقد اعتمدت في تحديد حقوله البنيوية على أسلوب الإحصاء من خلال تحديد عينات تستجيب لشرط الفترة الزمنية المحددة لهذه الدراسة ولتمثيل الشعر الفلسطيني، كما اعتمدت على تصور للحقول المكانية يمكّن من الوقوف على بنية المكان وطبيعته وتحولاته ووضائفه في الصورة الشعرية، وهو ما يعني رصد بعض الصفات أو الأحوال أو التأملات التي أسندها الشعراء للمكان. وهذه العملية تتطلب جهدا إضافيا كما أنها تستهلك من الوقت ما يدعو إلى ضرورة تحديد عينة على سبيل التمثيل لا الحصر، ولذلك فقد اكتفيت بإحصاء أمكنة الأرض وعالم الطبيعة والأمكنة الاجتماعية في شعر عز الدين المناصرة وإبراهيم نصر الله ومحمد القيسي مع التعليق على طبيعة العلاقات المكانية وتحولاتها من خلال هذه العينات .

وأما ما يتعلق ببنية الأمكنة الخفية فإنني اكتفيت بالإشارة إلى طبيعتها لأنها تعتمد على التأويل والاستنتاج أي اكتشافها من خلال القراءة، وحتى يتفادى البحث الوقوع في التكرار فإنني اتجهت إلى دراسة وتحليل هذه الأمكنة في فصل جماليات المكان .

وفي الفصل الثالث "صورة المكان" اتجه البحث إلى مقاربة المكان تفسيرا وتأويلا وهي مقاربة لشبكة من العلاقات التي تربط المكان بالمجال الدلالي وبالخيال الشعري لأن مسألة المكانية لا تتوقف عند حدود الصورة بل ترتبط بالنص ارتباط وجود وانتماء وهوية.

وبعد التأكد من الحضور الكثيف للمكان في الفصل السابق ونظرا لتوسع النصوص في توظيف صور المكان رأيت أن أقسم فصل صورة المكان إلى مجالين كبيرين يرتبط الأول بصور الأرض وتحولاتها المختلفة في النص الشعري، ويتعلق الثاني بتحولات المنفى.

فأما بالنسبة لتحولات صور الأرض فقد اتجه التحليل إلى دراسة التنويعات المكانية المرتبطة بموضوعة الأرض وبمختلف التفاصيل المكانية التي حوّلها الخيال إلى كون شعري حيث نوّع الشعراء صياغة الأماكن واتخذت صورا تستنطق مختلف العناصر فصورة الأرض تلخص جزئيات المكان الفلسطيني، باعتبارها خلفية للقصيدة، إذ تحوّلت كونا شعريا يمد المكان في تجلياته المختلفة بمعاني الحياة والانتماء وتوحّدت خلالها كل المدركات .

ولأن صورة الأرض شكّلت نواة التجارب الشعرية المرتبطة بالمكان، فإنها اكتسبت قابلية للتحول والتماهي مع كل الأشياء، ولذلك تبدوا صورتها في الشعر الفلسطيني نموذجا فنيا وأدبيا يستحضر عالما دلاليا تمتزج في مستواه العلاقات الانسانية المختلفة فهي متماهية مع الخطاب الأنثوي بدء من الأرض الأم وصولا إلى الأرض المعشوقة، كما اكتسبت بعدا ملحميا عمّق سؤال الوطن وسؤال الوجود، إذ تبنّى أغلب الشعراء نماذج نسائية تقمصت موروث الأرض،واحتفت بأزمنتها وأمكنتها حتى غدت النماذج النسائية من علامات تحيل على قضايا المكان.

وبالنسبة لتحولات المنفى فإنه اعتمد على مكانية جمعت بين المنفى وبوابات الوطن خاصة منها صورة الصحراء والبحر لأنها أمكنة ارتبطت بتجارب الرحيل وحلم العودة، ولذلك فإن صورة المنفى –في مظاهرها وتحولاتها المختلفة– مزيج من الأمكنة التي لايمكن حصرها،وعندما نتأمل تفاصيل أمكنة المنافي كجزئيات من هذا الموضوع العام نجدها تتوزع على صور مكانية لبوابات المنفى وأمكنته الهامشية كصورة البحر والصحراء والشوراع والطرق والمطارات، والسفن والموانئ...،كما أن المدن والعلاقات التي كونتها نواة المدينة كان لها حضورها المستقل، وربما هذا ما يفسر كثرة حضورها في الشعر الفلسطيني، وبالإضافة إلى أمكنة الخارج(المنفى) فإن ذاكرة الداخل أو الوطن ظلت حاضرة وماثلة في خيال الشاعر، وبالتالي يكون عالم الشتات ذاكرة وواقعا من العوالم المهمة التي تناولها الخيال الشعري الفلسطيني. فصورة المنفى لم ترتبط بقيم مكانية محددة، وإنما ورد فيها المكان باعتباره متغيرا داخل مجموعة متغيرات لاتنتهي، كما أن دلالاته تتحرك على محور الوطن/المنفى ، ونظرا لتنوع الأمكنة وتقاطعها على مستوى الدلالات فقد عالجت صورة أمكنة المنفى من خلال مجموعة تنويعات رئيسة هي :

– صورة المخيم لأنها ارتبطت في الذاكرة الفردية والجماعية بحياة اللجوء والشتات ولذلك فإنها تكاد تنحصر في دلالة اللجوء المرتبطة بحياة البؤس والشتات، وهذه الصورة التي احتفظت بها الذاكرة وجهت خيال المنفى إلى ربط صورة البؤس بذاكرة المخيم.

–صورة البحر حيث أن انفتاح البحر على المنفى بالدرجة الأولى يعكس رمزية عامة في جماليات القصيدة، لأنه اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع ، وافتتان خيال الشعراء به يتقارب من حيث الفهم العام وذلك ما يؤكد تحول صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلة مشهده بالواقع التاريخي لحياة المنفى.

– صورة الصحراء: ارتبطت –هي الأخرى– بالشتات الفلسطيني والذي كان له أثره في تركيز الصور المختلفة للمكان الصحراوي على دلالات المنفى ولغة الرحيل والسفر والتيه والغربة، وفي بعضها تحول مشهد الصحراء إلى مساءلات فكرية ووجودية تعيد مناقشة حلم العودة ووضعية الوجود خارج المكان.

– الأوطان والمدن : جمع تنوع صور المدن والأوطان بين غربة المنفى وحنين الوطن، إذ ارتبط حضور المدينة في النص الفلسطيني بواقع حياة المنفى والغربة ولذلك تتبع الشاعر تفاصيل هذا الواقع عبر تسجيلات تراوحت بين رصد واقع الحياة في المدينة وتأملات شاعريةالحياة فيهاوطبيعة العلاقات المؤقتة والمترتبة عن حياة المنفى، كما أن الوجود في مدن المنافي لم ينس الشاعر مدن وقرى وطنه بل إنه مزج بين المدن في نفس النص وشكل منها جغرافيا سياسية أعادت صياغة العالم شعريا وفق رؤى وصلتْ مدن المنفى بمدن الوطن.

وتناول الفصل الرابع دلالات المكان، وبما أن الظاهر المكانية في الشعر الفلسطيني لم تنفصل عن مخزونها المعرفي والثقافي، فإنها بهذا التوصيف شكّلت مخزونا خصّب النص الشعري بأنواع المعرفة التاريخية والدينية والأسطورية التي ارتبطت بالمكان أو بالحالات المشابهة لواقع المكان وحاضره. ومن هنا توزعت دلالات المكان على إنتاج مجموعة من الفضاءات تمحورت حول الفضاء التاريخي والفضاء الديني والفضاء الأسطوري ، أما الفضاء الفكري والفلسفي فقد عالجه البحث في فصل جماليات المكان والذي يعتبر فصلا متمما لصور المكان ولدلالاته.

وبالنسبة للدلالة التاريخية فإن البحث ركز على ثلاث مستويات:

– مستوى خصّ التجربة التاريخية بصفة عامة وتتمثل في مختلف التجارب التي قد يختزنها المكان ولا يمكن جمعها تحت عنوان واحد ،إذ أنها أمكنة استعارت العمق الكنعاني والروماني والإسلامي والحدث التاريخي المعاصر، كما أنها في الجانب الثقافي اعتمدت تقنية الأقنعة ممثلة في استلهام الشخصيات التاريخية التي ربطتها الأحداث بتاريخ المكان ومن نماذج هذه الشخصيات امرؤ القيس والمتنبي وعنترة ابن شداد وكثير من النماذج التي تناولها البحث بالتحليل.

– مستوى حضور الأندلس: ويعد النموذج التاريخي الأهم ظهورا في الشعر الفلسطيني لكونه ظاهرة ارتبطت بالمكان وبمفهوم الفردوس المفقود الذي بلوره الشعر الفلسطيني من خلال هاجس فقد الوطن ، وسواء أكانت اشبيلية أو قرطبة أو الأندلس أو غرناطة فإنها تبقى من التفاصيل التي حرّكها خيال المنفى وهاجس الخوف من فقد المكان. ولقد توزع حضور الأندلس على مستويين ارتبط الأول بالمدينة الأندلسية بينما ارتبط الثاني باستحضار الشخصيات الأندلسية خاصة منها شخصية أبي عبدالله آخر ملوك غرناطة . وقد اتجه البحث في هذه المستويات إلى تحليل علاقة المعرفة التاريخية بالمكان وتداخل الشعري بالتاريخي على مستوى القصيدة وأثره في إنتاج الدلالات المختلفة للحدث المعاصر .

وبالنسبة للدلالة الدينية فقد اتجه البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدّس باعتباره رمزا دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية، وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة، فإن الدراسة تقتصر على ما له علاقة بالتأملات في المكان والتي ترتكز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة، حيث أن مفاهيم القرب والبعد، والعودة والنفي والهجرة والرحيل ظلت حاضرة في الذات الشاعرة باعتبارها تجربة خاصة وعامة ارتبطت بالواقع التاريخي والسياسي وبصورة عامة بطبيعة الصراع القائم حول هوية المكان.

ومن ثم فإن مفهوم المقدّس ببحث العلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي اعتبرها مصدر انتمائه، وعنصرا مكونا لكيانه ووجوده ولذلك فهي فردوسه المفقود الذي يحاول استعادته،وجنته الضائعة التي يسترجع من خلالها نموذجه الأول مرتكزا على قصة خروج آدم من الجنة وما تبعها من قصص تروي المسيرة الكونية للإنسان، فهو يرى في الجريمة المرتكبة في حقه،والهجرة والإبعاد امتدادا للجريمة الأولى ممثلة في قصة قابيل وهابيل ، كما امتدت عذاباته إلى عذابات المسيح وهجراته إلى هجرات الأنبياء ... وفي كل هذه المصادر الدينية اتجه الشعراء إلى إثارة ما ارتبط بالأرض من موضوعات وتعتبر الكتب السماوية (القرآن والتوراة العهد القديم والجديد) من أهم الروافد التي أكسبت المكان بعدا روحيا يضاف إلى بقية الأبعاد، كما أن موضوع العودة وارتباطه بالظروف المأساوية لحياة المنفى اكتسب قيمة خاصة وجهت خيال الشعراء إلى استلهام قصص هجرات الأنبياء فأكسبها بعدا رمزيا وارتقى بها إلى اعتبار العودة أو الرحيل باتجاه الوطن قيمة مقدسة ومدخلا إلى بعث ووجود جديد.

وفي بحث الدلالة الأسطورية بما تحمله من أبعاد وقدرة على استيعاب الموضوعات الشعرية المختلفة فإنها احتفظت في الشعر الفلسطيني الحديث بوظيفة "القناع" أوالخلفية الرمزية التي اتكأ عليها النص الشعري. حيث أن موضوع البحث لا يتجه إلى دراسة الأسطورة كظاهرة شعرية وفنية مستقلة وإنما يبحث في ارتباط المكان بالأسطورة ما دامت موضوعة النص تتحرك في فضاء النواة الخفية "الأرض". وهو في بعد آخر استعادة للمكان من الأساطير التي تؤكد مرجعياته في الثقافات الحضارية المختلفة في مقابل محاولات الآخر اختلاق المكان عبر المرجعية التوراتية، كما أن التجربة الأسطورية لا تختلف،في وظيفتها، عن التجربة التاريخية والدينية من حيث علاقة حدث الماضي بالواقع المعاصر، ومن هذا التوازن يدخل فضاء الأسطورة في تجليات العلاقات المكانية القائمة على ثنائية القرب والبعد باعتبارها من المجالات التي تشكّل علاقة المكان بالذات بوصفه انتماء وكينونة تضيء الجانب المغيب من علاقة الأسطورة بالمكان.

ومن هذا المنظور فإن علاقة الأسطورة بالمكان وبالشعر تبدو في كونها فضاء إضافيا للتأملات الشعرية، فهي في النص لا تقتصر على بعدها الجمالي أو صورتها الرمزية، بل تتجاوز ذلك إلى أنها اختلاق للمكان المفقود في الواقع، واسترجاع داخلي لأمكنة الانتماء، فالشاعر عندما يستحضر أو يتذكر هذه الأساطير إنما يتجاوزها لإعادة إنتاج ما يوازيها في الداخل، فهي بوابته المفتوحة على تأملات اليقظة واستعادة الذاكرة المحمّلة بالأماكن المفقودة، كما أنها ذاكرة تاريخية من نوع آخر، يتجاوز التاريخ إلى ما قبل التاريخ انطلاقا من فرضيات الأسطورة، وبذلك فهي عودة إلى نوع من الحياة المرتبطة بحميمية المكان الأول. ومن هذه التصورات اتجه البحث في الأسطورة إلى بحث العلاقة بينها وبين المكان إذ لم تبتعد دلالتها المركزية في الشعر الفلسطيني عن نواته سواء تعلّق الأمر بأساطير الخصب أو الرحيل أو البحث عن الخلود.

أما الفصل الأخير "جماليات المكان " فيعتبر فصلا مكملا لأنواع الصور المكانية ولعالم الدلالات ،إذ انه يعتمد على تحليل التأملات الشعرية باعتبارها امتدادا للتنويعات المكانية التي تكتسب من مفاهيم المكان ما يمكن ربطه بمفاهيم اللجوء والألفة والحميمية، ولذلك فإن هذه الأمكنة تعتمد على التأملات الشعرية التي بها شكل الشاعر نوعا من الأمكنة الخفية فاكتسبت

بعدا فضائيا يقوم على معمار المتخيل الذي يلجأ إليه الشاعر في تأملات العزلة أو الألفة ومن هذه الأمكنة الخفية اتجه البحث إلى تحليل الظواهر التالية:

- فضاءات الموت أو القبر وعلاقته بالأبعاد الفلسفية والوجودية وارتباطه بالواقع وبجغرافيا الأرض.

- عالم القصيدة أوالتجربة الشعرية، باعتبارها من الأمكنة الخفية لتأملات العزلة وأحلام اليقظة لكونها تبعث دلالة اللجوء والبحث عن الحماية والاستقرارفي مقابل فقد المكان في الواقع. ومن هذا المنطلق اعتبار القصيدة كونا فيه تلتمس الذات الشاعرة مكانا حميميا، ولذلك تتحول التأملات الشعرية إلى عالم خاص ومستقرّ حميمي بديل للذات، وتصبح القصيدة أو الصورة الشعرية أحد أهم الأمكنة الخفية لما تقرّبه من بعيد وتستحضره من أليف وتستعيده من مفقود،فهي في بعض ملامحها الملجأ المتخيل للذات والمترجم لنفسانية البعيد .

- التمركز في الذات: ويقوم على قراءة وعي الذات أو التمركز في الأنا، واعتباره مكانا خفيا للتأملات ونموذجا إضافيا للجوء والبحث عن الحماية ، ومن خلاله تُستعاد ذاكرة المكان عبر إعادة إنتاجه في مواجهة الشتات التي تحرّكها تجربة الخوف من فقد المكان. وبهذا التصور يتحول النص في حد ذاته إلى مكان تمارس فيه الذات وعيها وتحقق عبر صوره وجودها. ههنا لا نتعامل مع النص باعتباره مكانا مفتوحا أو مغلقا ولا باعتباره شكلا هندسيّ الأبعاد، ولكن يُنظر إليه باعتباره مظهرا للأنا وتمركزا في الذات يشكّل أحد النماذج المكانية التي قدّمها النص الشعري ومن خلاله تحقق الذات نوعا من الوجود الداخلي الذي يقوم مقابل الخارج.

- تأملات الحلم والبحث عن العالم الممكن وفيه يناقش البحث تصورا آخر للمكان من حيث دخول التجربة الشعرية تأملات الحلم باعتبارها من الأمكنة الخفية لما تنتجه من أبعاد مكانية،إذ يبعث الحلم قيم اللجوء والاستقرار والحميمية ويصبح عالما بديلا وكونا شعريا يقوم على قراءة الحلم في ضوء مفاهيم اللجوء أو الخلاص من حصار الواقع. فالحلم كمكان للجوء يمنح الشاعر إحساسا آخر بالوجود وقدرة على تحسس المكان في ذاته، واستلهام ما يثيره من ذكريات ومشاعر وتجارب خاصة.

- وامتدادا لهذه التأملات بحثت في نقطة مستقلة جمالية الألفة والعزلة باعتبارها من التأملات التي ارتبطت بثنائية البيت والسجن .

فبالنسبة لشاعرية الألفة فإن الذاكرة لا بدّ وأن تحتفظ بمأساة لا تقلّ أثرا وعمقا عن مأساة فقد الوطن ممثلة في بيت الطفولة وما ترتّب عليه من آثار نفسية التقطها النص الشعري وخيال الشعراء الذين شكّلوا من البيت والحنين لأماكن الطفولة صورا حالمة وتجارب تمحورت حول خيال الألفة والحنين لزمن الطفولة. وهو كغيره من الأماكن الأليفة يتميز بحساسية شعرية عالية تذكّر بحميمية الوطن.

وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية على هذا النوع من الأمكنة نلاحظ أنه يترافق مع حلم الوطن،وتحديدا موضوعات العودة والرحيل، وبالتالي فهو نوع من الانتماء إلى الأرض باعتبارها البيت الكوني الأكبر. واعتبارا لهذه العلاقات والأبعاد أملت طبيعة هذه التأملات الاتجاه إلى مناقشة جماليات الألفة حسب ما يتصل بها من موضوعات تأملية تقوم على توحّد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها.

– وبالنسبة لتأملات العزلة فقد ارتبطت بأنواع مختلفة من الأمكنة، لكن تحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان دون غيره بهذا النوع من التأملات، ولذلك فإن التركيز على السجن يجد مبرره في علاقة هذا المكان بالتجربة الشعرية الفلسطينية حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة والمعايشة أو بطرق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الفلسطيني في ضوء واقعه التاريخي والسياسي.

ولذلك فإن التركيز على تأملات العزلة يواصل متابعة المستويات المختلفة لجماليات المكان، من حيث كون التأمل في فضاء السجن نوعا من التركيب الجدلي القائم على المفارقة بين عالم مغلق وآخر مفتوح وعلى المستوى النفسي جدل بين الداخل والخارج. كما أن صورة السجن وإن أشارت في أحيان كثيرة إلى طبيعة هذا المكان وما يترافق معه من أصوات وأشياء. فإنها تجاوزته بتأملات العزلة إلى إنتاج أمكنة بديلة حوّلت الضيق والمحدود واسعا لا محدودا.

وبالنظر إلى طبيعة موضوع البحث والذي تتداخل في إشكاليته أنواع مختلفة من المعرفة التاريخية والاجتماعية والفلسفية والنفسية إضافة إلى طبيعته الجمالية فإنه كان لا بدّ أن ينعكس كل ذلك على الاختيارات المنهجية والإجرائية حيث أن مقاربات المكان دلالة وصورة اعتمدت على مزيج من الدراسات إذ تنوعت بين المقاربات النفسية والاجتماعية والفلسفية أما المقاربات النقدية فإن البحث استفاد من الآراء البنيوية ونظريات التلقي والتأويل وإجرائيا فقد اعتمد على المنهج الاستقرائي والوصفي .

وحتى لا يتوسع البحث في المادة الشعرية الكثيفة فقد تم تركيز مادة الشعر على عينة من الشعراء رأيت أنهم يمثلون الفترة الزمنية المقترحة لهذا الموضوع ويتوفر في شعرهم ما يؤهله ليكون مادة لدراسة المكان، ومن هؤلاء محمود درويش وإبراهيم نصرالله ومحمد القيسي ومريد البرغوثي وسميح القاسم وعزالدين المناصرة والمتوكل طه.

أما بالنسبة لمراجع البحث فإن الدراسات النقدية المتخصصة كانت من بين أهم الصعوبات التي واجهها البحث، إذ أن أغلب الدراسات التطبيقية والنظرية اتجهت إلى تحليل ظاهرة المكان أو الفضاء في الخطاب الروائي العربي بينما شحت تلك التي تناولت المكان في الشعر العربي باستثناء مجموعة مقالات وكتيب تناول المكان في شعر السياب بالإضافة إلى دراسة تناولت فلسفة المكان في الشعر العربي القديم. ولذلك فلا مفر من الاعتماد على المراجع الأجنبية والتي وفرت مرجعية هامة في دراسة شعرية المكان في الخطاب الشعري تحديدا مع ما يحف ذلك من صعوبات في الترجمة .

أما عن الصعوبات التي واجهت البحث فإنها تمثلت في مستويين الأول شساعة التنويعات المكانية الموظفة في الشعر الفلسطيني وتداخلها الشديد في إنتاج الدلالات بحيث يصعب الفصل بينها لشدّة تداخلها، ولتفادي الوقوع في التكرار حاولت معالجة هذا المشكل بجمع مادة المكان بحسب تقارب دلالاتها وأنواعها . أما الصعوبة الأكبر فهي تداخل مصطلح المكان في الدراسات الأجنبية خاصة مع المصطلح الفلسفي حيث اعتمدت كل الدراسات التي رجعت إليها على ما قدمته فلسفة هايدغر و باشلار في موضوع المكان بالنظر إلى كون تطبيقاتهما كانت على النص الشعري، والصعوبة تكمن في هضم المفاهيم الفلسفية المتداخلة مع التأملات الشعرية إضافة إلى فقري للمعرفة الفلسفية المتخصصة.

وأخيرا واعترافا بالجميل، وبصدق وامتنان أرفع آيات التقدير والعرفان إلى كل الذين أعانوني على إتمام هذا العمل توجيها ورعاية وتشجيعا. ولا يفوتني بصفة خاصة أن أعبر عن جزيل شكري وامتناني للأستاذ الدكتور العربي دحو الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه البحث وبمتابعة مراحله والذي أمدّني بمعونته ونصحه، كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذة الدكتورة زينب علي بن علي التي أتاحت لي فرصة متابعة البحث في جامعة باريس8 ، وإلى كل الذين كانوا وراء إتمام العمل .

والله ولي التوفيق

**تمهيد**

**حدود مصطلح "المكان" في البحث :**

ضبط المصطلح ضرورة منهجية وعلمية نظرا لارتباط المصطلحات بالمفاهيم الأساسية لكل علم،وبمنظومة الأفكار والأنساق المعرفية المتفرعة عنه"ذلك لأن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو جهاز الممصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها"[1]. وإذا كان المصطلح يميل إلى الدقة في العلوم التجريبية والتقنية فإنه يكون أكثر شمولا وتداخلا بين الفروع والتخصصات في العلوم الإنسانية، لتأثرها بحمولاتها الثقافية والحضارية حيث لا ينفصل المصطلح عن جذوره الثقافية وبيئاته الحضارية التي وجد واستعمل فيها .

وتأسيسا على ما سبق رأيت أن أحدد المصطلح في هذا البحث، وحيث أن المجال لا يسمح بدراسة شاملة للبحث والمقارنة بين المصطلحات المتداخلة في مجال هذا الدراسة فإنني أكتفي بمتابعة مصطلح المكان في الدراسات النقدية مع محاولة الوقوف على التعريف الفلسفي للمكان وعلى علاقة المكان بالفضاء وصولا إلى توظيف المصطلح في الخطاب النقدي العربي وتحديد مجاله المعرفي.

**1- المكان في البحث الفلسفي:**

بمراجعة هذه المصطلحات في الموسوعات الفلسفية نجد أنها ركّزت على مصطلح "مكان" وأفاضت في تفسيره وتقريبه وبحث ما تعلّق به من المصطلحات المعرفية فهو عند جميل صليبا [2] الموضع وهو المحل (Lieu) المحدّد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف الامتداد (Etendu) ، وميّز " هوفدينغ " بين المكان النفسي والمكان المثالي فقال إن المكان النفسي هو الذي ندركه بحواسنا وهو مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق وهو وحده متجانس ومتصل"[3]. كما أن اعتبار المكان الموضع الذي يحتوي الأشياء أو الأجسام فإن ذلك ما يجعل فيه القابلية للتحديد، والذي يمكن تعريفه بتحديد صفاته إذ أنه من منظور علاقته بالأشياء "نهايات الجسم وهو التقاء أفقي المحيط والمحاط به، قابل للانقسام والجسم ينتقل منه إلى مكان آخر والقول فيه طويل ووجيزه أن له بالاتفاق أربع خواص أحدها: " أن الجسم ينتقل منه إلى مكان آخر. ويستقر الساكن في أحدهما، والثاني أن الواحد منه لا يجتمع فيه اثنان، والثالث أن فوق وتحت إنما يكونان في المكان لا غير، والرابع أن الجسم يقال له إنه فيه "[4].ومن هذا التعريف يتضح أن المكان كل ما يقبل الأجسام أو ما يحتوي الجسم وهو ما يعني أنه غير الفراغ أو الفضاء لأنه غير قابل للتحديد.وحسب الآراء الفلسفية في مختلف العصورفإن أهم خاصية ركزت عليها مقاربات المكان هي صفة الاحتواء (احتواء الأجسام أواستقرارهاعليه وموضع حركتها فيه) ومن أقدم المفاهيم ما أورده

1- عبد السلام المسدّي. المصطلح النقدي . مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع. تونس(د ت) ص: 11

2- جميل صليبا . المعجم الفلسفي.دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1979 ص: 412.

3- المرجع نفسه. ص: 413

4- جيرار جيهامي. موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب. مكتبة لبنان .ط1998/1.ص: 838 ،839، 840

أرسطوفي تعريف المكان بحيث ميزه بأربع صفات هي أنه الحاوي الأول وأنه ليس جزء من الشيء وهو مساوي للشيء المحوي وبه الأعلى والأسفل[1] ، ومما أورده أرسطو في تصوره للمكان "أنه يمكن إثبات وجوده من ملاحظة شغلنا لمكان معين وانتقالنا من مكان لآخر"[2]، كما يفصّل أرسطو المفاهيم المتعلقة بالمكان فيقول: إذا ميزنا بين ماهو نسبي في ذاته وما هو نسبي بغيره فيجب أن نميز بين المكان المشترك الحاوي جميع الأجسام والمكان الخاص بكل جسم على حده فمثلا أنت في السماء لأنك في الهواء والهواء في السماء وأنت أيضا في الهواء لأنك على الأرض والأرض في الهواء "ويخلص من هذه المناقشة إلى أن المكان نوعان : مكان مشترك يوجد فيه أكثر من جسم واحد، ومكان خاص يوجد فيه كل جسم على حدة"[3] وبعد أن يميز أرسطو تحديدات المكان وأنواعه ( المشترك والخاص) يتناول مفهوم الخلاء، " فيذكر أن الجمهور يرى أن الخلاء امتداد لا يوجد فيه جسم فهو محسوس والمكان الذي لا يوجد فيه جسم محسوس يعتبر خلاء فكأن المكان الممتلء هواء يعتبر في نظرهم خلاء"[4] .

ولم تخرج التصورات الفلسفية الإسلامية للمكان عن المفاهيم السابقة إلا في حدود الإضافات الجانبية للصفات أو علاقة المكان بما يجاوره من أشياء وأجسام، وعندهم" مكان الشيء ما يقلّه ويعتمد عليه"وهو " ما يماسّه فإذا تماس الشيئان فكل واحد منهما مكان لصاحبه" وعندهم أيضا "مكان الأشياء هو الجو، وذلك أن الأشياء كلّها فيه ومكان الشيء ما يتناهى إليه الشيء ،كما أنه (المكان) المحيط فيه من جميع جهاته أومن بعضها وهو ينقسم قسمين :إما مكان يتشكل المتمكن فيه بشكله كالبرّ والماء في الخابية ،وإما مكان يتشكّل هو بشكل المتمكن فيه "[5] والملاحظ أن هذه الحدود في تصور مفهوم المكان اعتمدت على تصور الأشياء في المكان من خلال العلاقات المختلفة كالإحاطة والاحتواء وهو ما يفسّر إمكانية تجزئة المكان إلى وحدات أصغر أو أكبر فيعرف الكندي المكان بأنه" نهايات الجسم ويقال هو التقاء أفقي المحيط والمحاط به"[6]ويرى الخوارزمي بأن "مكان الشيء هوسطح تقعير الهواء الذي فيه الجسم أو سطح تقعير الجسم الذي يحويه الهواء وعنده أن الخلاء (الفراغ)هو المكان المطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه[7] وأما حدّ المكان عند ابن سينا فهو "السطح الباطن من الجسم الحاوي الماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي ويقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقرعليه جسم ثقيل ويضيف إلى شرح المكان حدّ الخلاء وهوعنده بعد يمكن أن تُفرض فيه أبعاد ثلاثة، من شأنه أن يملأه جسم وأن يخلو منه".[8]

---

1- عبد الرحمان بدوي. الموسوعة الفلسفية. ج2.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت. ط1985/1. ص: 661.

2- محمد علي أبوزيان وحربي عباس عطيبو. دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى. دار المعرفة. بيروت . ط1997/1. ص: .67

3- المرجع نفسه. ص: 69.

4- المرجع نفسه .ص: .69

5- سميح دغيم .موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي.ج2.مكتبة لبنان.ط1998/1. ص: 1307-1308

6-7-8-عبد الأمير الأعسم. المصطلح الفلسفي عند العرب. ص: 212-236-285.

وأما التعريف الفلسفي الحديث فإنه لم يبتعد عن القواعد القديمة التي عرفت المكان بحسب الاحتواء أوالأبعاد الثلاثة، بينما خضع هذا التعريف لإضافات ارتبطت بفروع العلوم التي انفصلت عن الفلسفة خاصة علم الاجتماع حيث أضاف علماء الاجتماع تصورا اجتماعيا للمكان ارتبط بتجارب وثقافات الإنسان ومادام التفكير في المكان من ضمن النشاط الفكري الإنساني فهو يعتبر من المقولات الاجتماعية وحسب رأي دوركايم فإن "مقولات الفكراجتماعية المصدر،فلقد ولدت مقولات الفكر،ومن ضمنها مقولة الزمان والمكان، في باطن الدين ونشأت عن الدين فهي إذن نتاج للفكر الديني،والدين خيرما يمثل المجتمع إذ أنه ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول نشأت عن المجتمع ومن هنا كان ما ينشأ عنها اجتماعي الأصل بالطبع ومن ثمّ فمقولات الفكراجتماعية"[1] وذلك ما يعني أن كلّ تعريف للمكان لابدّ وأن يؤخذ ببعده الاجتماعي "فالتقسيمات المكانية في صدورها ونشأتها فإنما يظهر أنها ليست ذاتية أو مطلقة، وإنما مقيدة بتصورات المجتمع للمكان،إذ أن الإنسان لا يدرك المكان إدراكا عقليا مباشرا وإنما يدركه بفضل وسائط اجتماعية لا بد من عبورها حتى يستطيع أن يتفهم حقيقة العالم الخارجي"[2].

وممّا تجدر الإشارة إليه أنه وفي ظل تطور العلوم الإنسانية (الاجتماع،النفس) بدأ استعمال مصطلح الفضاء مرتبطا بالمكان أحيانا ومنفصلا عنه أخرى ومن الدراسات التي وظفت هذا المصطلح مركزة على المجتمع الإنساني وعلاقته بالأمكنة (المدن القرى ...) ما ورد في كتاب الفيلسوف الفرنسي هنري لوفابفر(Henri Lefebvre) حيث أن المكان عنده أهم عنصر لإنتاج الفضاءات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وهو يرى أن كل ما يهم "هو الفضاء في عمومه وشموليته والذي لا نكتفي بدراسته فحسب بل تجب أيضا دراسته دراسة تحليلية"[3] ولذلك فإن الفضاءات التي حدّد ها تمتدّ إلى مجالات النشاط الإنساني ،ومن هنا فإن الأمكنة المختلفة هي مجموع مجالات الأنشطة الإنسانية مفتوحة لإنتاج الفضاءات الاجتماعية والثقافية.

---

1- علي عبد المعطي.قضايا الفلسفة العامة ومباحثها. ح2. دار المعرفة الإسكندرية. (د.ت).ص: 127

2-محمد إسماعيل قباري.علم الاجتماع والفلسفة. ج2. دار الطلبة.بيروت.ط1968/1.ص: 45

3- Henri Lefebvre. La production de l'espace. Antropos . Paris P : 46

## 2- المكان والفضاء في الخطاب النقدي :

لقد وظفت الدراسات النقدية الحديثة مصطلح المكان والفضاء بالفصل بينهما أحيانا وبالتداخل أحيانا أخرى، ويشير حسن نجمي إلى هذا التداخل في كتابه "شعرية الفضاء"[1] بحيث يرى ضرورة تمييز الحدود بينهما، غير أن هذا التمييز لا يتضح تماما إلى درجة أن صاحب الكتاب ينتهي إلى عدم ضرورة الإلحاح على هذا الفصل فيقول: "إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به فإنه بالمثل أن لا نلح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر"[2]،وفي هذا الرأي ما يشير ضمنيا إلى صعوبة الفصل بينهما، وينتهي الباحث إلى نقد ترجمة كتاب غاستون باشلار"جماليات المكان" حيث رأى أن الخلط بين مصطلح الفضاء والمكان بدأ في الخطاب النقدي العربي من هذه الترجمة التي عرّبت الفضاء (Espace) بالمكان.

وفي حديثه عن التداخل بين الفضاء والمكان يشير إلى اعتبار المكان أساسا للفضاء[3] وما دام كذلك فكل مكان هو مصدر أفق لأمكنة أخرى، ومن هذه المقدمات يستنتج بأن الفضاء أوسع من المكان" ذلك لأن مفهوم الفضاء أكثرانفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة وإلا ما ذا نقول بالنسبة لفضاء الحلم الموت الذاكرة الهوية ...الخ"[4]. كل هذه الملاحظات التي أبداها الكاتب في محاولته الفصل بين المكان والفضاء تؤكد درجة تداخلهما، بحيث يصعب فصلهما في الدراسة التطبيقية. ومن هنا فإن توظيف أحدهما أوتوظيفهما معا يخضع لما يتطلبه السياق، وهو ما ذهب إليه حسن نجمي في دراسته التطبيقية التي تلت المقدمة النظرية بحيث أطلق مصطلح الفضاء على ما له علاقة بوجود متخيل أي تحول المكان في النص الأدبي إلى متخيل تعكسه الصورة .وهذا ما يوحي عنده أن الفضاء ليس المكان رغم التداخل المشار إليه وفي الوقت نفسه يربطه بالمكان فهو عندما يتحول إلى الدراسة التطبيقية نجده يتحدث عن أمكنة بعينها أو يمزج بين المصطلحين في نفس السياق عندما يقول:"إن الفضاء بالأساس يكون مكانا لمجرى وكل عنصر يتموقع فيه يبدي حركية هي بصورة ما باطنية"([5]).

ورغم ما يشير إليه الباحث من ضرورة الفصل بين المصطلحين فإنه يواصل الجمع بينهماعبر الشواهد التي يوظفها وكأنه يوحي إلى محدودية إمكانية هذا الفصل، وعندما يستشهد برأي جيرار جينيت فهو كذلك يذهب نفس المذهب ويجمع بين الفضاء والمكان في معرض الحديث عن الأدب والفضاء[6] وتجدر الإشارة إلى أن جنيت يناقش في هذا الجزء الأساس الزمني لوجود العمل الأدبي مادامت القراءة "فعل القراءة" هي التي تحقق الوجود المفترض للنص المكتوب ويوضح جنيت ذلك في قوله" ربما يبدو مفارقا الحديث عن فضاء

---

1- حسن نجمي . شعرية الفضاء . ص: 41-44

2- حسن نجمي . شعرية الفضاء. ص: 41

3- المرجع نفسه.ص: 44

4- المرجع نفسه. ص: 44

5- المرجع نفسه. ص: 66

6- Gérard Genette. Figures II. Seuil. Paris.1969. P :43-48

بخصوص الأدب ذلك أن صيغة وجود عمل أدبي،ظاهريا في الواقع هي أساسا زمنية، على اعتبار أن فعل القراءة هو الذي نحقق به الكيان المفترض لنص مكتوب، هذا الفعل الذي يشبه إنجاز توليفة موسيقية من حيث هو عبارة عن متتالية من اللحظات التي تكتمل في الديمومة، ديمومتنا"[1] كما يذهب جنيت في موضع لاحق إلى ضرورة النظرفي علاقات الأدب بالفضاء لأن الأدب فيما يتناوله من موضوعات، يتحدث كذلك عن الفضاء ويصف الأمكنة والإقامات والمناظرالطبيعية وهو ما ينقلنا –كما يقول بروست في كتاباته الطفولية– بواسطة الخيال ننتقل إلى بقاع مجهولة تمنحنا لحظات السفر وإقامة خيالية " [2]، وفي هذه المقولة يجمع جنيت بوضوح بين الفضاء والمكان وكأنهما مصطلحان يترافقان في معظم الأحيان.

فالفضاء الذي يتحدث عنه جنيت هو فضاء الكتابة، وهو الفضاء الذي تنتجه اللغة في النص ولذلك يرى فيه مجموعة مظاهر تتمثل في فضائية الكلام والكتابة والأسلوب. ومن ثم فهو مجموعة مكونات في الكتابة الأدبية تنهض بها اللغة والأسلوب والخيال.

ويضيف صاحب شعرية الفضاء ما يؤكد ميله إلى تعريف الفضاء الروائي عندما يرى أنه لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلا كمكان، فهو لا موضع له مبثوث في كل مناطق النص، محايث لبنية الكتابة ذاتها وليس كامنا فقط في معجم الكلمات والعلامات الفضائية أو في الأمكنة التي تعبرها الحكاية"[3]،وذلك ما يفيد أن المؤلف يعتبر المكان أحد مكونات الفضاء في الخطاب السردي بينما الفضاء هو ما اعتبره "كيان العمل الروائي بوصفه فضاء،أي ترابط المكونات كلها لكننا نلح أكثر على مكون الفضاء وعلى سؤال الفضاء بالذات"[4] .

وعندما نعود للدراسة التطبيقية نلاحظ أن الكاتب يعود لتوظيف المصطلحين معا عندما يعنون الفصل الخامس "سحر خليفة وأمكنتها" فيتناول أمكنة اللغة والأشياء والأمكنة وباب الساحة والسجن وغيرها"[5]، وذلك لا يعني التناقض أوالخلط بين المصطلحين بقدر ما هو فصل بينهما أشار إليه الكاتب سابقا وهو ما نفهم منه أن هذه الأمكنة التي أشار إليها جزء من فضاءات النص على حدّ قوله، مادام الفضاء عنده ليس معادلا للمكان.

أما حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي فقد وظف مصطلح المكان والفضاء. ففي موضوع الفضاء الحكائي، باعتباره من مكونات الخطاب الروائي[6] وفي معرض التعريف بالفضاء في الحكي يذهب إلى أن الدراسات لم تقدم مفهوما واحدا للفضاء ولذلك فهو عبارة عن مجموعة آراء مختلفة يحصرها في نقاط أساسية تتوزع على الفضاء كمعادل للمكان والفضاء النصي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور،وعندما نعود إلى العنصر الأول

---

1- نقلا عن : حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص: 56. وينظر: Gérard Genette. FigureII. P :43

2- Gérard Genette. Figures II. P :43

3- حسن نجمي. شعرية الفضاء . ص: 72.

4- المرجع نفسه. ص: 50

5- المرجع نفسه. ص: 133- 153

6- حميد لحميداني. بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي.المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1/1991. ص:53.

نجده يحصره في تصور خاص بالمكان حيث "يُفهم في هذا التصور على أنه الحيز المكاني ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[1]. وبعد هذه الأشكال التي قدمها لتصورات الفضاء يعود لمحاولة التمييز بين الفضاء والمكان ويتفق مع حسن بحراوي في الإشارة إلى صعوبة التمييز بين الفضاء والمكان إلا أن الفضاء ليس المكان، وما دامت الدراسة تركّز هي الأخرى على العمل الروائي فإن الكاتب يتحدّث عن المكان في الرواية والذي يفترض فيه أن يتغير بتغير الأحداث وتطورها في الرواية مما يعني أنه لا يمكن الحديث عن مكان واحد في الرواية بل هو مجموعة أمكنة "ومجموع هذه الأمكنة هو ما يطلق عليه فضاء الرواية"[2] . وربّما استوحى هذا التصور لمفهوم الفضاء ممّا ورد في دراسة غاستون باشلار" شعرية الفضاء" ورأي جيرار جينيت الذي اعتبر المكان من مكونات الفضاء.

ومع التدقيق في التمييز يرى أن الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، وكأنه يحصر وجه الخلاف بين المصطلحين في المساحة التي يغطيها كل منهما في العمل الروائي ويؤكد على ذلك بقوله وما دامت الأمكنة جميعا في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى والمنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ووفق هذا التحديد فإن الفضاء شمولي والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء"[3]

ورغم أن الباحث يشير إلى ضرورة التمييز بين الفضاء والمكان فإنه ذهب إلى التركيز على المكان أكثر من الفضاء من حيث أنه –كما يرى– أحد المكونات الهامة للفضاء نظرا لحاجة الروائي إلى تأطير المكان. وهو ما يجعلنا ننتبه إلى أن الكاتب يجمع أحيانا بين الفضاء ومجموع الأمكنة ويحصر الفضاء في هذا الجانب والذي سماه سابقا الفضاء كمعادل للمكان، حيث يشير إلى "أن تكوّن الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة للأمكنة إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان"[4] . وفي هذا الجانب من الدراسة كثيرا ما ركّز على مصطلح المكان وكأنه يشير إلى أولويته على الفضاء، وهو ما يبرره تركيزه على خصوصية المكان من حيث أهميته في تشكيل الأبعاد النفسية والاجتماعية التي يمكنها أن تستند على قراءة خلفية المكان ، ولذلك فهو يرى أن أهمية التشكيلات المكانية ،بالإضافة إلى أنواعها ومحتوياتها، تخضع لمقياس آخر يتعلق بالضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق كما أن بعضها له خصوصيته في إنتاج العلاقات الدلالية والأبعاد النفسية .

إن أساس التمييز الذي أثاره لحميداني يستند إلى طبيعة مكونات العمل الأدبي وهو إذ يتحدث عن الرواية فإنه يشير إلى مكونات وعناصر العمل الروائي وكلّ هذه العناصر تشكل الفضاء الروائي الذي تتآلف في مستواه عناصر الحكي بينما يعدّ المكان جزء من مجموع بقية المكونات ورغم اعتباره إحدى المكونات فإنه يظل عنده المكون الأساسي للفضاء الروائي "لأن الرواية قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص"[5]

1– حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص: 53

2– 3– المرجع نفسه. ص: 63

4– المرجع نفسه ص:67

5– المرجع نفسه. ص: 72

ويعود حسن بحراوي إلى مصطلح الفضاء والمكان في بحثه في "بنية الشكل الروائي.[1] وإذ يختار دراسة المكان باعتباره عنصرا حكائيا فإنه يرى كذلك أن الفضاء مكونا أساسيا وهكذا يظل يجمع بين المصطلحين دون تمييز أحدهما عن الآخر إلا في حدود التعريفات والشواهد التي أوردها حيث ارتبط عنده المكان بالفضاء على اعتبار أن لكل مكان فضاءاته، وفي تحليله لتلك الفضاءات نجده يعتمد على مقاربات باشلار، ولوتمان.

وعندما يتحدث عن أماكن الإقامة الاختيارية فإنه يشير إلى أهمية فضاء البيت باعتباره مصدرا للمعاني والقيم، كما يستعمل في موضع آخر شعرية المكان وأثره في تشكيل الفضاء إذ"أنها تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"[2]، فالكاتب في الفصول المختلفة يلحّ على الجمع بين الفضاء والمكان بشكل يجعل المفهوم متداخلا أحيانا ومنفصلا أخرى، وهو ما يفسر إشارته إلى عدم عناية الدراسات ببلورة مقاربة وافية ومستقلة للفضاء[3]، ورغم استعماله للمصطلحين، فإننا لا نتمكن من العثور على تعريف محدد لهما بل نجده أحيانا يطلق الفضاء على المكان والعكس، كما يعتبر تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا، فيجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبيرعنها"[4] . فهو يتحدث عن فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات وهو هنا يشيرإلى ما سماه الفضاء النصي في معرض إشارته إلى كون " الدراسة الشعرية الحديثة للمكان تبتدئ بإقصاء طائفة من الالتباسات وعلى رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي، والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي"[5] ومع هذه الإشارات الأولية لمصطلح الفضاء فأنه يستعمل مصلح المكان في عنونة الأبواب والفصول حيث يسمي الفصل الأول "بنية المكان في الرواية المغربية"[6]وخلال هذا الفصل "يواصل الحديث مترددا بين المصطلحين (المكان– الفضاء)[7].

ولذلك فإن هذه الدراسة لا تميز بين المكان والفضاء إلا في حدود ما استعمل من شواهد نظرية، بل إن في تقديمه لكتاب آخر يتناول مقالات مترجمة حول الفضاء الروائي، فإنه في تلك المقدمة يكرس استعمال المكان تعريفا للفضاء عندما يشير إلى أن الدراسات كانت تنظر نظرة جانبية إلى "الفضاء المكاني"[8]، ويبدو هنا أنه لا يعير اهتماما إلى التمييز بين المصطلحين، بحيث أنه يتحدث عن شعرية المكان تماما كشعرية الفضاء، فيقول:" على أن شعرية المكان،كما مورست حتى الآن لاستدعي الإمساك بجميع دلالات ومظاهر المكان

---

1– حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي.المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1990/1

2– المرجع نفسه ص: 45

3– المرجع نفسه. ص: 25

4– المرجع نفسه. ص: 27

5– المرجع نفسه. ص: 27

6– المرجع نفسه، ص: 25– 104

7– حسن نجمي. شعرية الفضاء ، ص: 55

8– مجموعة مقالات. الفضاء الروائي،تــ: عبد الرحيم حزل. إفريقيا الشرق.الدار البيضاء. ط2002/1. ص: 05.

في العمل الروائي"[1] .

وفي دراستها لجماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا اعتمدت أسماء شاهين كليا على مصطلح "المكان " دون الالتفات إلى ما كان من إشكاليات في العلاقة بين المكان والفضاء أومناقشة تداخل المفاهيم في هذا الموضوع ، حيث أنها ركزت على تعريف المكان وإبراز أهمية ارتباطه بالعمل الروائي واعتباره أحد العناصر في بنية الرواية[2] كما جمعت له من التعريفات ما رأت أنه يحيط بمصطلح المكان وتوظيفه في الخطاب النقدي.

وهي في دراستها لروايات "جبرا" خصّت بالتحليل المكان وعلاقته بالشخصية وبالجوانب النفسية والاجتماعية ،وما تنتجه الأمكنة من أبعاد ودلالات، وتصل إلى أن المكان في الرواية "جزء أساسي من هندستها ومعماريتها"[3] كما يكتسب بعده وقيمه من خلال علاقته بالإنسان وبالتجارب الإنسانية فيه لذلك فهو يثيرإحساسا ما بالمواطنة وإحساسا آخربالزمن والمحلية"فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم فكان واقعا ورمزا وشرائح وقطاعات ومدنا وقرى،وكيانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة"[4]

وعندما تتناول تطور الاهتمام بالمكان في الرواية الحديثة، فإنها تضفي عليه نوعا من الشمولية بحيث يصبح المكان فاعلا في النص وعنصرا من خيال المبدع،وفي ذلك تقول : أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون نقلة نوعية عندما أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا"[5].

وعند الحديث عن طبيعة المكان في روايات جبرا تذهب إلى أن الخطاب الروائي يشمل وعين من التمثيل المكاني :الأول مثيل الواقع الخارجي من خلال المحاكاة والآخر تمثيل الرؤية أو الفكرة لدى الفنان من خلال الموازاة وكلاهما يحتفظ بمميزات فردية خاصة به وفي الوقت نفسه يساهم في مكونات عامة تنتج عن التداخل بين النوعين"[6] .

والملاحظ أن أغلب هذه الدراسات ركزت على المكان أوالفضاء في الخطاب الروائي وفي المقابل فإن دراسة المكان أو الفضاء في الخطاب الشعري كانت نزرا يسيرا ومن هذا النزر بعض المقالات أو الفصول الواردة في دراسات أدبية مختلفة ومنها إضاءة النص لاعتدال عثمان، ودراسة ياسين النصيرلجمالية المكان في شعر السياب .

تفتتح اعتدال عثمان مؤلفها بفصل تعنونه جماليات المكان[7] وأول ما تثيره في موضوع المكان تعريفها للمكان بصورة عامة على أنه"مساحة ذات أبعاد هندسية.."[8] وعندما تتناول المكان في الشعر فإنها تراه يتشكل بواسطة اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية" كما تستدرك على هذه

1- عبد الرحيم حزل. الفضاء الروائي. ص: 06

2- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص: 15

3- المرجع نفسه ص-16

4- المرجع نفسه. ص: 17

5- المرجع نفسه .ص:21

6- المرجع نفسه. ص: 23

7- اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1/1998.

8- المرجع نفسه. ص: 07

الإشارة بأن "المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوزقشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع ويظل رغم ذلك واقعا محتملا "[1]، وبالنسبة لعلاقة المكان بالخيال الشعري فهي ترى أنه في جزئياته يكون حقيقيا ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصرلها يصل إليها الخيال اللغوي، فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة أوجماليات الخيال[2] وهي عندما تتناول علاقة المكان بالذاكرة وبالخيال فإنها ترى في حضور المكان في النص الشعري نتيجة للخيال حيث أن وجوده يصبح داخليا "تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة فيتفرق المكان الواحد في أمكنة متعددة"[3]. كما أنها تشير إلى تحول المكان إلى فكرة بوجوده في النص،وهو ما يعني تأكيدها على فكرة علاقة المكان بالخيال من حيث هو تصور متخيل. وما يلفت الانتباه هو هذه الإشارة النادرة للفضاء عندما تناولت موضوع الأندلس باعتباره الفردوس المفقود المستقر في اللاشعور وبوصفه حلما ضائعا فإنه يحضر "بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدود بعدد من الصفحات والأشكال الطباعية وما تشتمل عليه... ما لا يحدّ من عناصر تشكل جسد النص وهي غير محدودة ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها فحسب بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين والتنوع"[4]

إن توظيف مصطلح الفضاء هنا يرتبط بكل مكونات وعناصرالعمل بدء من الجانب الشكلي ووصولا إلى بقية العناصر ممثلة في اللغة والخيال ،وهذه الإشارة وإن جاءت عرضية فإنها توحي إلى نوع من التفريق بين المكان والفضاء عندها بحيث جعلت الفضاء أشمل من المكان لأنه اتسع إلى كل عناصر ومكونات العمل الأدبي[5].

وفي مؤلفها "بناء الرواية" اتجهت سيزا قاسم إلى التمييز بين الفضاء والمكان لكنها وفي نفس الوقت أبقت على استعمال مصطلح المكان في الفصلين الثالث والرابع من كتابها[6]، غير أنها نبهت فيما يبدوإلى جانب هام في سرالتمييزبين المكان والفضاء فمن جهة فإنها رأت في تعدد المصطلح في اللغات الثلاث (العربية الانجليزية الفرنسية) " وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان/ Lieu/Place للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ(الفضاء) بمفهومه الحديث قد نشأ بعد . وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة(Lieu) بدءوا باستخدام كلمة( Espace)(فراغ*) لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع(Space/Place) (مكان/فراغ) وأضافوا استخدام كلمة( Location) (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث"[7]. غير أن مسالة التفريق بين كل هذه

1- اعتدال عثمان. إضاءة النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1998/2 ص:07

2- اعتدال عثمان . ص: 08

3- المرجع نفسه . ص: 08

4- المرجع نفسه. ص: 10

5- ينظر: Gérard Genette. Figures II. P :43

6- سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. دار التنوير. بيروت. ط1/ 1975. ص:97-171.

* من المتداول ترجمة :Space/ Espace إلى " الفضاء وليس الفراغ.

7- سيزا قاسم . المرجع نفسه.ص: 101

المفردات في الاستعمال الاصطلاحي لا يمكن أن يفسّر طبيعته أو يضبط حدوده بصورة دقيقة ينتهي عندها لأن المشكلة لا تكمن في اللغة أو المصطلح في حدّ ذاته وإنما تكمن في التصور الذي يرتبط به كل من المكان والفضاء في الخطاب النقدي وإلى حدّ الآن لم نجد فارقا في المحاولات المختلفة إلا في المفهوم الشمولي، فالفضاء وحدة شاملة لكل عناصر العمل الأدبي، بينما عُدّ المكان أحد مكونات الفضاء، ويمكن أن يضاف إلى ذلك مسألة الاختلاف بين المدارس النقدية في تناولها للمكان.

ولذلك فإن سيزا قاسم عندما تعود إلى وصف المكان في العمل الروائي تضفي عليه مفهوم الفضاء حيث تجعل منه عالما متخيلا تصنعه الكلمات فالروائي" عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ..يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية "[1] .

ومن الدراسات التي تناولت المكان الشعري- ووظفت مصطلح المكان- ما قدّمه الباحث العراقي ياسين النصيرفي دراسته لشعر السياب حيث تناول في مؤلفه "جماليات المكان في شعر السياب[2] أثرالمكان كجغرافيا شعرية في بناء عالم السياب الدلالي، وانطلق الباحث من تصور مفاده أن للجغرافيا كبعد فزيائي أثر واضح في نص السياب وحسب رأيه فإن الصورة الشعرية تتمحور حول مراكز ثقل مكانية[3] وبالتالي فإن التوزيع الجغرافي لهذه الأمكنة يكشف عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في أبعادها كونا متسعا يعطي في أعمق دلالاته معنى حسيا بالطبيعة والماضي بالعام والخاص"[4] وفي هذه الدراسة يتناول الباحث قضية المكان من منظور الثنائيات الضدية أو تقابل الأمكنة وما ينتج عنه من مفاهيم ولذلك فقد ركزعلى تصورات الداخل والخارج والعتبات المكانية. أما عدا ذلك فإن الباحث لم يؤسس لمصطلح المكان وما يمكن استنتاجه هو أن المكان يعادل مفهوم الجغرافيا الشعرية أي صورة المكان وتحوله إلى فكرة في النص وما ينتجه ذلك التحول من جدليات قائمة على الثنائيات السابقة.

ويبدو أن مفهوم الحد أوالجدل الناتج عن تقابل الأمكنة في النص يساير ما أوردته سيزا قاسم في ترجمتها :"مشكلة المكان الفني[5]" ليوري لوتمان"[6] وفي تقديمها للترجمة تقدم المكان في ضوء العلاقات الإنسانية المختلفة بالمكان باعتباره مكانا عاما وخاصا، وباعتباره لامتناهيا وفي ضوء العلاقات الإنسانية يعتبر علامة دالة على القيم المختلفة التي يمكن أن يسقطها الإنسان عليه، " فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه

---

1- سيزا قاسم. بناء الرواية. ص:104

2- ياسين النصير جماليات المكان في شعر السياب. دار المدى للثقافة والنشر. دمشق.ط1/.1995

3- المرجع نفسه ص:19- 20

4- المرجع نفسه . ص: 20

5- جماعة من الباحثين .عيون المقالات. جماليات المكان . دار قرطبة .الدار البيضاء. ط1988/2. ص: 59-82.

6- النص المترجم فصل من كتاب :

Louri Lotman Mikaelovich. La structure du texte artistique. Trade :Bernard Kreise ,Eve Malleret . Gallimard. Paris. 1976

الحدود لتصبغ ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمها الحضارية، ومن ثم يمكن القول أن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها ..فقد تكون الأماكن الضيقة ،المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج،وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان وتكون صورة للرحم"[1]

أما تناول لوتمان(Lotman) للمكان فإنه يضيف إليه كلمة الفني(Artistique) وهو ما يعني اعتباره عنصرا في البنية الفنية للنص وبذلك "تصبح بنية المكان نموذجا لبنية مكان العالم وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية"[2]

ولا تنتهي الإحاطة بالمكان الفني عند هذا الحد، إذ يضيف إلى ما سبق" مجموعة من الأشياء المتجانسة من المظاهر أو الحالات أو الأشكال المتغيرة ..تقوم بينهاعلاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة مثل الاتصال المسافة...الخ. ولذلك يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عدا التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان"[3]

ومن ثمّ فإن هذه العلاقات المكانية ترتبط بنماذج على مستوى التفكير الإنساني وهي عندما تحضر في النص إنما تكون علامة دالة على ما تنطوي عليه من دلالات وقيم وتصبح صورة للعالم المتخيل أو المكان الفني، ويوضح لوتمان هذه العلاقات تأسيسا على بنيات لغوية ذات طابع مكاني مثل "أعلى وأسفل أو يسار ويمين أو قريب وبعيد... وتُستخدم في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل قيّم وغير قيّم، أو حسن وسيء..."[4] .

ويتابع لوتمان هذه العلاقات على مستوى البنية اللغوية ذات الطابع المكان فينظمها في مجموعة محاور أفقية وعمودية تعكس مختلف الأنساق الثقافية والنفسية والاجتماعية حيث "يمكن القول أن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به ، نقول أن هذه النماذج تنطوي دوما على سمات مكانية..وقد تأخذ شكل تضاد ثنائي "السماء الأرض" ....والمفاهيم التي توازي بين "القريب"والقابل للفهم والأليف والعائلي وترتبط بين البعيد والمستعصي على الفهم..[5].

إن دراسة لوتمان للمكان الفني لم تكن الدراسة الغربية الوحيدة التي تناولت مصطلح المكان دون أن يتداخل مع مفهوم الفضاء كما طبقته على النص الشعري تحديدا، ففي مؤلفها مشكلة المكان في القصيدة(La question du lieu en poésie)[6] تقدّم "كريستين دي بوي" دراسة لما سمّته" قصيدة المكان"[7]، حيث تذهب إلى تصور فلسفي للمكان في القصيدة، وهو تصور يستلهم تأملات "هايدغر(Heidegger)[8] من حيث ربط المكان بالوجود.

1- سيزا قاسم. مشكلة المكان الفني. جماليات المكان. ص: 63.

2- يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني. تــ: سيزا قاسم. المرجع نفسه. ص: 69

3- المرجع نفسه ص: 69.

4- المرجع نفسه. ص: 69-70.

5- المرجع نفسه . ص: 70

6- Christine Dupouy.La question du lieu en poésie.du surréalisme jusqu'à nos jours. Ed: Rodopi. New York. 2006.

7- المرجع نفسه . ص: 07

8- المرجع نفسه. ص: 08

وما يسترعي الانتباه ما أكدت عليه عند تمييزها بين المكان والفضاء[1]، وتفضيلها استعمال مصطلح المكان بدل الفضاء في بحثها مبررة ذلك باتجاه دراستها إلى تحليل المكان في الشعر السريالي وعلاقته بالفكر الفلسفي كون التأملات الشعرية في المكان لا تخرج عن التفكير الفلسفي.

ففي فصل المكان والفضاء تعرف المكان بأنه جزء من الفضاء  لأنه" جزء من كل"[2] وعلى هذا الأساس فإنها تصنف الشعراء الذين تناولتهم بالدراسة على أنهم شعراء مكان ومن ثمّ راحت تستلهم أفكار "هايدغر" و "باشلار" في موضوع العلاقة الممكنة بين الشعر والفلسفة باعتبار المكان في الشعر ليس مجرد صورة شعرية بل يتجاوز ذلك إلى ما يتضمنه من أنماط تفكير ورؤى فلسفية تعكس نظرة الشاعر"الإنسان" إلى العالم والوجود وعلاقته بما حوله من أماكن (الوطن،المدينة، مناظر الطبيعة المختلفة،العالم البيتي، الحلم...) حيث أنه في ضوء هذه الصور المكانية تكمن التأملات التي يكون فيها الشاعر (الإنسان) مركزا للعالم ، وهو نفسه التصور الذي يأخذ به باتريك ني (Patrick Née) في بحثه التطبيقي "جماليات المكان"[3].

وما يجدر التنويه به في هذه الدراسات هو توظيفها لمصطلح "المكان" في الشعر والاتجاه به إلى البحث في جماليات المكان باعتباره من التأملات الفلسفية ذات النزعة الوجودية والتي يمكن من خلالها البحث في الحقيقة والوجود. وباعتبار إمكانية قراءة منظومة الأمكنة في النص الشعري على أنها أنساق معرفية وأنماط من القيم والتي من بينها الهوية والوجود والألفة والحميمية،والحنين ...."فالشاعر يغوص بعمق أكثر حين يكشف مساحات شعرية لا تحتوينا بعاطفيتها والحق إنه مهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكانا سواء أكان حزينا أو مضجرا،فما دام قد تم التعبير عنه شعريا فإن الحزن يتناقص ويخفف الضجر. إن المكان الشعري لكونه قد تم التعبير عنه يتخذ قيم التمدد[4]. وفي هذا القول لا يخفى بعد التحليل النفسي لصورة المكان كما أشار إليه باشلار في أكثر من موضع.

إن الملاحظات السابقة تشيرإلى حضور متجاور بل ومتداخل لمجموعة من المصطلحات في الخطاب النقدي الذي تناول شعرية الفضاء أو المكان، حيث أن المكان لا يستقل بنفسه عن غيره، ومن هنا فإن "مفهوم المكان يعني حضورا متجاورا لمصطلحات المكان، والفضاء، وحتى الجغرافيا"[5] ، وإن كان المكان غير الفضاء فإن ذلك لا يعني عدم وجود علاقة بينهما حيث أثبتت مختلف الآراء بأن "الفضاء يرتبط بالمكان، لكنه خارجه" [6].

وفي ضوء هذه الدراسات فإن تناول دلالة المكان في الشعر الفلسطيني وتوظيف مصطلح "المكان" أخذ في الاعتبار أن هذا الشعر هو شعر مكان، لكونه تأسس مرتبطا

1- Christine Dupouy. Laquesttion du lieu en poésie. P :57-92

2- المرجع نفسه . ص: 60

3- Patrick Née. Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves boonefoy.PUF.Paris.1999

4- غاستون باشلار. جماليات المكان. تــ: غالب هلسا.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2000/5.ص: 183

5- Auraix Jonchière et Alain Montadon.Etudes rassemblées : Poétique des lieux. Presse universitaire Blaise Pascal. Clermont-Ferrand.2004. P :09

6- المرجع نفسه . ص: 09

بالمكان، في مختلف صوره وبنياته " الوطن، الأرض، المنفى ، الجغرافيا الشعرية..." كما أن الموضوع الشعري أسس للمكان متخذا منه بعدا للهوية وللذات وللوجود "وهذا التصور للهوية المندمجة بالمكان من أبرز التطورات الفكرية المتمثلة في نتاج الحداثة"[1].

وما دامت موضوعة هذا الشعر الأساسية قد تركزت حول النواة الخفية "الأرض" فإن هذا التصور كان لا بدّ وأن يكون وطنا خلفيا للقصيدة، وهو ما جعل الشاعر يأخذ تصورا للمكان يمزج بين الخاص والعام ويجعل من التنويعات المختلفة لبنية المكان خطابا شعريا وثقافيا قدّم صورة المكان باعتبارها مرجعية رمزية لقضاياه الفكرية والجمالية.

وإذا اختار البحث توظيف مصطلح المكان، فإن ذلك لا يعني عدم استعمال الفضاء حيث يلزم ذلك خاصة عند تناول عوالم التأملات الشعرية الذاتية التي اتخذت من موضوعات الحلم والموت والألفة نماذج لعوالم وأمكنة خفية تلجأ إليها الذات في تأملاتها الشعرية الحالمة .

---

1- خالدة سعيد. المقاومة الوطنية اللبنانية وجذورها الثقافية. مجلة الآداب. ع:7-9/1985. ص: 08

# الفصـــل الأول

# مقدمة عامة في الشعر الفلسطيني

مــــدخل

مراحل الشعر الفلسطيني الحديث

1- الشعر الفلسطيني قبل 1948

2- الشعر الفلسطيني بعد 1948

3- تحولات الشعر الفلسطيني بعد 1970

مـــدخـــل

الإشارة إلى حياة الشعر الفلسطيني عبر أجياله وإبداعاته وجذوره، ترسخ فكرة مركزية في مساره وتحولاته، ألا وهي ارتباطه بالمسار التاريخي لفلسطين الحديثة على مختلف المستويات وتأثره بالأحداث الكبرى،" فلم تكن الآداب، لاسيما الشعر، إلا صوت الروح التي زودتها الطبيعة بغرائز الحق والعدل والحرية والجمال فضلا عن غريزة الانخراط التلقائي في الواقع أو في الحياة الكلية الشاملة، وانبثاقا من هذه الغرائز، واظب الشعر،في كثير من الأحيان،على التفاعل أو على التأثر بالأحداث الكبرى الجارفة في الواقع الحي،لا سيما تلك المصائب الجارفة الفاجعة التي تستحق اسم النكبة أو الكارثة[1]وذلك ما يعني أن الشعر الفلسطيني عرف وجوده كشعر مقاوم ومتصل بقضاياه ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر لارتباطه بالأحداث التاريخية الكبرى في حياة فلسطين الحديثة، وهي أحداث تفاعل معها الشعراء عبر مختلف أجيالهم .

ومن ثم فلا غرابة بأن يوصف هذا الشعر بالمقاوم، أو بشعر الأرض، إذا أنه من الطبيعي أن يلتحم بالحياة، وأن تعكس موضوعاته مدى ارتباطه بالأرض. والمقاومة في الشعر أو شعر المقاومة ماهو إلا وجه من وجوه البحث في الحياة أو الوجود، "فمنذ ديوان "البستان" للشاعر إسكندر الخوري البيتجالي، لم ينقطع الشعر الفلسطيني عن قضيته في مختلف المراحل التاريخية، من الانتداب البريطاني إلى الاحتلال الإسرائيلي، إلى حياة الشتات، وكثير من شعراء فلسطين عاشوا على حلم العودة وماتوا غرباء في أوطان بعيدة أو غريبة، فحسن البحيري توفي في دمشق ومحمد القيسي في الأردن، وراشد حسين في نيويورك، ومن بقي منهم داخل الأرض المحتلة لم ينج من سجن أومصادرة أو إبعاد، فقد ثبت أن دوريات من الشرطة الإسرائيلية تجمع عشرات من الأدباء والشعراء العرب في فلسطين المحتلة وتودعهم السجون ومن بين أولئك الذين سبقوا إلى السجن في مطلع حزيران 1967 الشاعر حبيب قهوجي، وسميح القاسم، ومحمود درويش وسالم جبران وتوفيق زياد"[2]هذا المناخ الذي ولد فيه الشعر الفلسطيني الحديث، لا يمكن أن يفصل فيه المتخيل الشعري عن ذاكرة الأرض،حيث أن أخيلة الشعراء احتفظت بذاكرة الأرض وأعادت صياغتهاجماليا وموضوعاتيا وتشبّث بها على مرّ أجياله، وفي نصوصه الأكثر إيغالا في الذاتية "وأصعب ما في رسالة الشاعر الملتزم بعد حرب حزيران هو أن عليه من موقع الهزيمة أن يبشر بالنصر ومن جوف الظلام أن يستعجل طلوع الصباح"[3] وفي المحصّلة فإن هذا الشعر في مختلف مراحله، ما انفك يتقمص قضايا الوطن، ويربطها بانتمائه وبوجوده وبكل ما يمكن أن يربطه بأرضه:

خلّفت أهلي بأعلى القدس مطفأةٌ   جراحهم من أضأنَ الكون من جبلِ
أفض خوابي"حراءٍ"من عرائشها   وصبت في الليل ضوء الله في المقلِ[4]

---

1- يوسف اليوسف. شعر المقاومة في نصف قرن. مجلة الشعراء. ع14. 2001. ص:45

2 -غسان كنفاني . الأدب الفلسطيني المقاوم. ص:33

3- ناهض حسن فائز العراقي-يوسف الخطيب ذاكرة الأرض ذاكرة النار- منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق. 2004. ص03

4- يوسف الخطيب- رأيت الله في غزة-دار فلسطين للثقافة- ط1988.دمشق ص51

الالتزام بموضوع الأرض في الحركة الشعرية الفلسطينية طوال مسيرتها إنما هو ارتباط حتمي بالمصير،واختيار جمالي يستلهم ذاكرة المكان في بنية النص، من خلال ما تناوله الشعراء من إشارات للمكان وطرقهم موضوعات وقصص المنافي واللجوء وضياع الوطن والتي نجد أثرها واضحا في شعرهم، إذ كثيرا ما أثاروا في نصوصهم معاني التمسك بالأرض والتشبث بالبقاء فيها حتى لا تُقتلع جذورهم منها بالإبعاد والتشريد وفي ذلك أنشد توفيق زياد:

كأننا عشرون مستحيل
في اللّد والرامة والجليل
هنا...على صدوركم باقون كالجدارْ
وفي حلوقكم
كنقطة الزجاج كالصبار
وفي عيونكم زوبعة من نار[1]

لم ينفصل هذا الشعر عن المكان بشتى تنوعاته طبيعة ومدينة وقرية وأسماء..، وما التصنيفات التي دأبت عليها دراسات الشعر الفلسطيني بين التسميات المختلفة شعر التزام أومقاومة أو ثورة أوتحرر إلا أوجها وصورا متعددة للإعلان الفردي والجماعي عن الانتماء للمكان وجعله خلفيةً للقصيدة، وفضاءات غالبا ما كانت ظاهرة أو خفية في النص الشعري.

وحرص الشعراء على تسيمة أمكنتهم وتعيين مواطنهم فتجلّت بإعادة بعثها في النص، ولم ينحصر ذلك في ذكر أسماء الأماكن (القدس، الرامة، الجليل، الصحراء وغيرها) وإنما جعل منها مرجعيات للمتخيل الشعري وللتجارب الإنسانية والنفسية والإبداعية .

وهو ما يدفع إلى الافتراض بأن الأدب الفلسطيني– ومنه الشعر– يقدم في إحدى أهم تجلياته علاقة الإنسان بموروثة وبحاضره، ويتفاعل مع الحياة في مختلف ظروفها وأزمنتها، فهو"يقدم صورة حية لصورة الإنسان الفلسطيني، ولذلك فإن قراءته وإعادة قراءته تفتح اكتشافا معرفيا وجماليا يغرينا لمتابعة تحولاته ووعيه الجمالي ضمن سياقه التاريخي وارتباطه بتراثه، ذلك التراث الذي قال عنه اليوت بأنه " يتضمن في المقام الأول الحس التاريخي الذي نستطيع أن نصفه بأنه لا يكاد يكون في غنى عنه أي شخص يود أن يستمر في كونه شاعرا بعد الخامس والعشرين والحس التاريخي يتضمن إدراكا حسيا لا لماضوية الماضي فقط بل لحضوره أيضا.. مامن شاعر، ما من فنان في أي فن يملك معناه الكامل منفردا"[2].

ذاكرة التاريخ وذاكرة الأرض امتداد لذاكرة الشاعر وانتماء لنفس الوعي بالوطن وتمسك بنفس الهوية التي حملها الشاعر في قصيدته ومنفاه فهي كيانه ووجوده الذي عبر عنه درويش بقوله:" الخريطة ليست إجابة، أوشهادة ميلاد صارت تختلف، لم يواجه أحد هذا السؤال كما تواجهه أنت منذ الآن وإلى أن تموت، أو تتوب، أو تخون، قناعتك لاتكفي لأنها لا تغير ولا تفجر ولأن التيه كبير، ليست الصحراء أكبر من الزنزانة . وما هو الوطن ليس

1 –توفيق زياد. الديوان ، هنا باقون. ص58
2– إدوارد سعيد . الثقافة والأمبريالية. تـــ: كمال أبوديب. دار الآداب ط1998/2.بيروت ص75.

سؤالا تجيب عنه وتمضي حياتك وقضيتك معا وقبل ذلك وبعد ذلك هو هويتك من أبسط الأمور أن تقول وطني.. حيث ولدت وقد عدت إلى مكان ولادتك ولم تجد شيئا فماذا يعني؟ ومن أبسط الأمورأن تقول أيضا: وطني حيث أموت، ولكنك قد تموت في أي مكان، وقد تموت على حدود مكانين فماذا يعني ذلك وبعد قليل سيصبح السؤال أصعب"[1] ومن الصعب كذلك مواجهة هذا الشعر الفلسطيني بمعزل عن ظروفه،أو بادعاء أولوية جمالياته،لأنه شعر صاغ لغته الخاصة، وتشكل بتفاعل الجمالي والتاريخي، وتجذر في مختلف الإتجاهات لكنه تغنى بقضية واحدة هي الوطن/الأرض، الوطن"وهو الفارق الجوهري بين شعر القول وشعر اللا قول، لأن حياة الشعر من حياة الوطن منها كان شكل هذا الشعر."[2]

وهي الفكرة نفسها التي تناولتْها الشاعرة نازك الملائكة في معرض ردّها على السؤال : ما علاقة الشعر بالوطنية؟ فقالت: الشعر غلام أشقر الشعر أزرق العينين رائع الجمال، وصفة الشعر التي تهمنا في هذا السياق هي كونه حساسا محبا، تسحره المشاعر الإنسانية ويبكي مع المعذبين ويموت جوعا مع الجياع، ومن هنا تأتي علاقته بالوطنية لأن الشعور الوطني لو دققنا شعور إنساني يتألم فيه الفرد كمواطنية المسلوبي الحقوق، والشعر بسبب كونه انفعالا يتدفق ثائرا على الظلم والطغيان والإذلال والشر تدفقا طبيعيا ولايستطيع الشاعر الحق أن يسكت على غمط الحقوق والعدوان وإنما هو فراشة لا تعيش إلا في المجتمع المتآخي الحر من القهر والكبت"[3].

فعلاقة الشعر الفلسطيني بالمكان ارتبطت بسياقها التاريخي والثقافي والإنساني، وهو ما أفرز مسارا إبداعيا متميزا جعل من موضوع الأرض والمكان بصورة عامة الحاضر الغائب في النص وهو الموضوع الشعري الذي امتزج فيه الجمالي بالتاريخي وبالسياسي متأثرا بالمحطات الرئيسية في هذا التاريخ الممتد عبر أكثر من قرن، وعلى سبيل المثال فقد أفرزت نكبة فلسطين الثانية عام 1967 شعراء لم يزالوا من الشعراء السابقين وإن ودع البعض الدنيا وعينه لم تكتحل بتراب وطنه وبقى يحمل نكبته أينما سار[4]

هذا الشعر الذي ظل ولازال متثبتا بأرضه وقضاياه، لم ينقطع في كل موضوعاته الشعرية مهما أغرقت في الذاتية والتأملية، عن القضية الأم، فهاهو درويش في آخر مجموعة له مغرقة في التأملية والتوجهات الذاتية يعود في أغلب مقاطع نصوصه الأخيرة إلى إثارة قضايا المكان وقصة التفاعل بين التاريخي والشعري،يقول درويش:[5]

لم أكن واقعيا ولكنني لا
أصدق تاريخ "إلياذة" العسكري
هو الشعر أسطورة خلقت واقعا..
وتساءلت: لو كانت الكاميرا و الصحافة
شاهدة فوق أسوار "طروادة" الآسيوية
هل كان هومير يكتب غير الأوديسة؟

1- محمود درويش- يوميات الحزن العادي- دار العودة بيروت ط1988/5 ص : 51
2- محمود درويش. المرجع نفسه. ص: 53
3-جهاد فاضل- قضايا الشعر الحديث- دار الشروق ط/1 1984 ص210
4- محمد شحادة عليان.الجانب الاجتماعي في الشعرالفلسطيني الحديث.دارالفكرعمان ط1987/1ص38
5- د محمود درويش لا تعتذر عما فعلت دار رياض الريس ط2004/2.ص136

أمسك هذا الهواء الشهيّ
أمسك هذا الجليل بكلتا يدي
وأمضغه مثلما يمضغ الماعز الجبليّ
أعلى الشجيرات،
أمشي أعرف نفسي إلى نفسها:
أنت يا نفس إحدى صفات المكان

فالقضية أوالأرض،أوالأماكن ومهما كان تنوع بنياتها اللغوية، تظل من المفاتيح الهامة التي تفك مغاليق هذا الارتباط بين تاريخ فلسطين وتاريخ الشعر الفلسطيني وتاريخ الشاعرالفلسطيني سواء أكان داخل الأرض المحتلة أوفي الشتات، ولذلك فإن التاريخي والشعري يتداخلان إلى درجة أن يحيل أحدهما على الآخر، ومن ذلك فإن" رد الشعر إلى مصادره الأساسية ومنطلقاته الأولية ومنابعة الفجرية،لكي يتمكن الناقد من الكشف والإضاءة،خطوة ضرورية في الفعل النقدي لا تقل أهمية عن الإضاءة الداخلية للقصيدة نفسها[1]

ولادة الأدب الفلسطيني الحديث في ظل هذه الظروف التاريخية لم يمنع أبدا تنوعه وتشكيله في نسيج فني تلون بخصوصياته التاريخية والفنية، كما لم تمنعه نفس هذه الظروف من أن يجعل لنفسه موقعا متقدما في الساحة الأدبية العربية، ولامجال هنا للحديث "عن الرقابة، أوعن إعادة إنتاج نفسه بفعل الخضوع لتأثير نفس الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية المستمرة، وقد يميل النقاد إلى أن يتوقعوا الرقابة والتقليد في هذا الأدب إن لم يدرسوه، وقد يتساءل المرء عن المدى المتاح لكتّاب ارتبطوا بالوضع الفلسطيني، مادام هذا الوضع قد حدده لهم مسار حياتهم الأساسي كله وأخضع هذا المسار لضروراته الخاصة، ولذا فإنه لما يبعث على الدهشة والسرور معا أن يكتشف الدارس أن الشعراء وكتاب القصة والنثرالأدبي من الفلسطينيين كانوا حتى ضمن هذه الحدود الضيقة مبدعين إلى حد بعيد، وأنهم برزوا في مقدمة الكتاب العرب، ولم يكتفوا بالمشاركة في التجارب الطليعية الناشطة التي لا تنقطع بل كثيرا ما قادوا الطريق نحو التجديد والتغير[2] وإن ارتبط هذا الرأي بسياق يتناول علاقة المبدع الفلسطيني بظروفه التاريخية، فإن الحديث عن فكرة الطليعية أو حيازة المقدمة في التجارب التجديدية لا يمكن أن يخرج عن المسارالعام الذي شهده الأدب العربي الحديث، لأن منطق التطور في تاريخ الإنتاج الأدبي الفلسطيني يفرض بالضرورة الالتفاة إلى تجاربه الأولى باعتبارها حلقة في سلسلة حلقات تطورهذا الأدب، وهو ما ينطبق على جانب كبير من الأدب العربي مع بداية النهضة الأدبية الحديثة، في جانب ما تميزت به الأنواع الأدبية من خصائص فنية وأسلوبية وموضوعية، وهو ما يتقارب مع المشهد الذي رسمه خالد علي مصطفى لوضع الشعرالفلسطيني في بدايات القرن العشرين حيث قال:"في مطلع القرن العشرين كان الشعرمقصورا على الإخونيات والمديح المفتعل والمناسبات الاجتماعية الخاصة ، وكانت تتكررفيه المعاني الشائعة المتوارثة والتشبيهات والاستعارات المستسهلة وتنعدم فيه الهموم الإنسانية ويصدرعن فراغ نفسي وفكري[3].

1- شاكر النابلسي.مجنون التراب . المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 /1987 ص09
2- سلمى الخضراءالجيوسي.موسوعة الآداب الفلسطيني المعاصر، ج.1 ص33
3- خالد علي مصطفى.الشعر الفلسطيني الحديث.وزارة الثقافة العراق. ط1978/1 ص24

هذه الإشارة إلى زمن المنجز الشعري الفلسطيني لتلك الفترة، وبهذا التوصيف، لم تبتعد عن كثيرا عن الأوصاف التي درجت جلّ الدراسات الأدبية التاريخية على تكرارها كلّما تناولت المسار التاريخي لمختلف الآداب في أقطار العالم العربي.

فأغلب الدراسات التي تناولت الأدب الفلسطيني،وعند بحثها في تاريخ المنجز الشعري الفلسطيني، حددت زمنا فاصلا بين فترتين تميزان الشعر الفلسطيني بظروفها التاريخية[1]، فسنة ثمانية وأربعين هي سنة بداية التحول التي انتقل فيها الشعر الفلسطيني الحديث من وجود إلى آخر مغاير له تماما،أي تحول الخطاب الشعري من وجود طبيعي يهتم بمختلف شؤون الحياة والإنسان إلى شعر مقاوم يركزعلى الكلمة ويوجهها نحو فعل المقاومة ابتداء من صدمة النكبة التي غمست الموضوع الشعري العام في سحب الحزن والتشاؤم والتماس العزاء ثم خروجه بعد ذلك إلى أفق جديد واكب شعر المقاومة،وصولا إلى ما شهدته القصيدة من تحولات فنية مختلفة في منتصف الستينيات،وهو ما سأعرضه بإيجاز في المراحل المختلفة لتطوره.

**1: مراحل الشعر الفلسطيني الحديث:**

تفاعل الشعراء مع الأحداث التي شكلت مسارالتحولات الكبرى من حيث معايشتها وارتباطها بالثورات والانتكاسات والمآسي التي شهدها تاريخ فلسطين الحديث والتي تبناها معظم الشعراء، وكانت أحد العوامل التي عكست موقف الشعر والشاعر وأمدّت التجربة الشعرية في تحولاتها شكلا ومضمونا بحركة مستمرة تفاعلت مع الوجدان الفردي والجماعي،" فالشاعر فرد من الناس يعيش داخل هذا الإطار،وينفعل به فتنعكس الثورة فيما يبدع من شعر ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد مرآة عاكسة، إنه يصنع ما تصنعه المرآة المقعرة حيث تجمع خيوط الضوء وتركزها وتشعها من جديد لتصبح أكثرتركيزا وقوة ووضوحا"[2].

إن هذه الثورية تحمل في طياتها مفهوم الحركة والتغيّر المستمر، بل إنها تحمل في جوهرها حركة الزمن الممتدة إلى المستقبل، لكنها حركة ترتبط في علاقاتها بالمكان، فالحديث عن الشعر الفلسطيني ليس مجرد نسبة هذا الشعر لجغرافيا المكان، بل إنه يرتبط بالضرورة بالعلاقات المكانية المختلفة، والتي من أهمها علاقة الإنسان بالمكان وأهم ما يعكس ذلك في الشعر الفلسطيني التزامه بقضاياه بحيث أصبح الشاعر شاعر قضية ملتزما بها تمام الالتزام. ومهما اختلفت النعوت التي أطلقتها الدراسات على الشعر الفلسطيني "المقاوم" أوالملتزم أو الثوري، أو التحرري، تظل القضية الجوهرية واحدة لكون المسألة التي يدور في فلكها كل الرصيد الشعري قد قامت على موضوع الأرض، وعندما اعترض "أدونيس" على تسمية شعر المقاومة واعتباره شعرا ثوريا فإنه لم يفعل أكثر من استبداله لعبارة شعر المقاومة، بشعر الاحتجاج و الحرية "فهو يرى أن اعتبار شعر المقاومة ثوريا إنما هو اعتبار يصدر عن نظرة لا تضعه في إطاره الحقيقي أما النظرة السليمة عنده فهي التي تصف هذا الشعر بأنه شعر احتجاج ودفاع عن الحرية المغتصبة أو المضطهدة، وبأنه نوع من الهجوم الثقافي المضاد لثقافة الاحتلال [3].

1- عبد الرحمن ياغي –حياة الأدب الفلسطيني الحديث- ص127

2- عز الدين اسماعيل –الشعر في إطار العصر الثوري. دار الحكم ط1974/1 ص56

3- المرجع نفسه. ص: 90 و نظر: أدونيس .زمن الشعر.دار العودة بيروت. ط1978/2. ص: 174

ومهما اختلفت التسميات، فإن تجارب الشعرالفلسطيني الحديث لم تبتعد عن حلم الأرض والوطن عند مختلف أجيال الشعراء، كما أن هاجس الخوف من فقد المكان ظل محور الموضوعات الشعرية، يقول الشاعر:

الريح
رغبة في اجتياح السكون
احتفال المهبّ
بأول صوت سنرى في الوجود
وأول موت
اسبقيني
أسوق غيومي إلى أي أرض أشاء، أسوق عبيدي
سأتبع روحك ياريح، حيث تروح
فلا أرض بعدكِ لي
أو بلد [1]

وفي هذا البعد التحرري أو الثوري، أو الاحتجاجي، فإن ثنائية الحرية/القيد أصبحت موضوعة شعرية قائمة كتجربة إنسانية وإبداعية لدى أجيال من الشعراء الفلسطينيين الذين تبنّوا حلما مشتركا لم ينفصل أبدا عن علاقة الشاعر أو جيل الشعراء بقضايا الوطن، يقول خالد أبو خالد: تحديت أن شعبي يباع، وموطني

يباح، وأن أغلي الحصى قوت أطفالي
صعابٌ دروبي، في الموات اجتبتها
وفي الشوك، والجلمود، والأفق العاري
ويأيها الجلاد أوثقت معصمي
فمن أين ياجلاد توثق إصراري.[2]

عبرهذا المسار التاريخي الممتد بين إبراهيم طوقان إلى شعر الشباب الذي واكب الانتفاضة لم يتغرب الشعراء عن قضايا وطنهم، وكانت النتيجة أن تتفاوت نصوصهم حسب الخيارات الأسلوبية والفنية المتاحة لكل واحد منهم، كما أن انتصارهم لقضاياهم وزع نصوصهم بين الخطابية والعمق وبين السطحية وقوة الإيحاء" فأن ينتصر شاعر لقضية ما، فإنه يكون بمواجهة خيارات كثيرة تتعلق بالأسلوبية وفي مقدمتها أمران:الأول أن يغلّب الشاعرالقول على اللغة وتتقدم العبارات الجاهزة على الصورة الفنية، ويتطابق الخطاب الشعري مع الخطاب الفكري أو الاجتماعي أو السياسي، والثاني أن ينهض الشاعر من هذا المستوى الواقعي إلى مستوى فني وجمالي تصفوا فيه اللغة الشعرية الإيحائية الدلالات، وتعلو الصورة الفنية إلى فضاءات شفافة يتماهى فيها الموضوع والذات معا، وعندئذ يصبح الخطاب الشعري موازيا، وبالأهمية ذاتها، للقضية التي انتصر الشاعر لها[3]

1- غسان زقطان. شعراء من فلسطين. ضيوف النار الدائمون.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط1/1999 ص: 76.

2- يوسف الخطيب.واحة الجحيم.دار الطليعة.بيروت.ط1/1964، ص:167

3- مجموعة مؤلفين. أدباء مكرمون/الشاعر خالد أبو خالد دراسات وشهادات ونماذج شعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ط1/2002 ص: 07

ومع تفاوت التجارب الشعرية فإن الموضوع الشعري لم ينفصل عن موضوعته الجوهرية(الأرض)،على اعتبار أن تاريخ هذا الشعر ارتبط بالأرض، ولخّص التفاعل بين الإنسان والأحداث خاصة وأن" الشعر كجنس ولون أدبي له خصوصيات أخرى تجعله أكثر وأسرع في الاستجابة للحدث"[1].

إن متابعة الإنتاج الشعري الفلسطيني في مراحله المختلفة، تؤكد ارتباطه بموضوعة شعرية ثابتة نلخصها في قضية الأرض كموضوع رمزي يتلازم ويمتلك وجوده في خصوصياته باعتباره موضوعا حيويا يتشكل شعريا إما بمدلول علامة الأرض مباشرة، أو بتأويل علامات ثانوية فرضتها التجارب الفردية والجماعية المواكبة للأحداث ،مستلهمة المكان الفلسطيني بجغرافيته الشعرية،وتحويله نواة وأرضا خلفية للقصيدة "ومن هنا لايمكن دراسة النتاج الأدبي الفلسطيني بمعزل عن حركة المقاومة، كما لا يمكن فهمه من داخل هذه الحركة فقط"[2].

فمنذ العشرينات لم ينقطع الشعر الفلسطيني عن الذاكرة الجماعية، بانخراطه في الموضوعات الوطنية حيث" وجد الشاعر الفلسطيني نفسه وارثا لوضع تاريخي وسياسي أسره،واستقطب منه جل منجزاته الإبداعية، وقد مال الشعر قبل عقد الخمسينات إلى الاستجابة العفوية للأحداث، فخضع لمتطلبات المعنى في القصيدة،واكتفى بالتعبيرعن الرسالة الخاصة التي بدا أنها هي الأهم ولها الأولية المطلقة"[3] وهو ما يفسرأن يكون النتاج الشعري الفلسطيني الحديث نابعا من إحدى محصلات التفاعل بين الشعروالمجتمع، إذا ما أخذ في الاعتبار،ارتباط الشاعر بالسياق التاريخي والثقافي العام. وقد يكون من البديهي في ظل ما يعيشه المجتمع الفلسطيني في مواجهة الاحتلال من ظروف، أن يتجه الشعرإلى التركيز على موضوع الوطن والأرض،باعتباره النواة التي تحدد مختلف الموضوعات المتفرعة عنها والبؤرة التي تشعّ منها مختلف الدلالات. ولذلك كان"أول ما يطالعنا به الشعراء هنا هو هذا التعلق القوي بالأرض تعبيرا عن عمق انتمائهم وتغلغل جذورهم فيها... وقد حفظ لنا ديوان"نداء الجرح" لحنّا أبو حنا ملامح واضحة تشير إلى هذا التشبث وتتغنى به في قصيدة الأرض وقد ألقاها في مهرجان كفرقاسم سنة1957 يكشف عن عشق لها بحيث يرى جمال الطبيعة من خلالها"[4]

## 1-الشعر الفلسطيني قبل 1948:

قد تشكل الأحداث التاريخية معالم بارزة في تحديد اتجاهات الآداب المختلفة لا كمعالم فاصلة بين الفترات الزمنية فصلا جذريا، وإنما كمؤشرات لاتجاهات عامة أو خاصة في مختلف الآداب" وعندما نتحدث عن الأدب الفلسطيني "المعاصر" فإننا في واقع الحال نجابه بأدبين: أحدهما أنتجه كتاب يعيشون على أرض فلسطين التاريخية والثاني أنتجه كتاب يعيشون في الشتات[5].

1- فائز العراقي.شعر الانتفاضة في البعدين الفكري والفني.اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ط1/1998 ص:07
2- إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. دار الآداب . بيروت .ط2/ 1990، ص:201
3- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ص: 37
4- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 223
5- سلمى الخضراء الجيوسي. السابق . ص: 34

ففي سنة ثمان وأربعين انتهت الأحداث إلى حولت معظم الشعب الفلسطيني إلى مجموعات لاجئين داخل وخارج فلسطين، ومن البديهي أن تصبح هذه الأحداث معالم بارزة في تحولات الخطاب الشعري الفلسطيني مع استمراروتوالي الأحداث المرافقة لحركته الفنية والموضوعاتية ،وبتحوله وسيلة من وسائل المعركة أصبح الشعر نشيدا للمقاومة فهو"حين يكون سلاحا مباشرا يلجأ إلى تراثه القديم ويصبح نشيدا للقتال، ففي الثلاثينات والأربعينات حين كتب محمود[1]أغلب أشعاره كان المقياس الأساسي للشعر هو مدى قدرته على الخروج من شروط الإنحطاط ومدى قدرته في الوقت نفسه على التعبير عن هموم ومشاعر وطنية"[2].

إن تطور الشعر الفلسطيني قبل ثمانية وأربعين، بدا" مستجيبا لبواعث النهضة الفكرية التي أكدت على بعث التراث دون التفريط بما تتطلبه الحياة، فكان رواد هذا الاتجاه مشدودين لقيم الشعر القديم في تعبيرهم عن الحياة"[3] ومع تطور الواقع، خاصة في جانبه السياسي، ظهر شعراء آخرون كانت لهم نظرتهم النقدية إلى الواقع وتفاعلاته السياسية والاجتماعية .

هذه المقدمة العامة لا يمكن أن تتوسع إلى كل تفاصيل التجربة الشعرية الفلسطينية، وتكتفي،في دراسة المراحل المختلفة،بالإشارة إلى أهم التجارب التي ترتبط-خاصة- بالأحداث الكبرى التي تبنّتها التجارب الشعرية المختلفة، ذلك لأن البحث يتوخى استقصاء تجربة المكان في هذا الشعر وهي تجربة لا يمكن فصلها عن المناخ العام الذي نما فيه شعر المقاومة ، ومن ثم فإن هذه المقدمة تريد التعرف على الخلفية السياسية و الاجتماعية والتاريخية و الفنية التي أثرت في توجه هذا الشعر إلى موضوعات المكان وتجاربه من خلال ارتباطه بقضيته الوطنية ومن ثم تمسكه في النهاية بالأرض في مختلف تحولاتها الموضوعاتية والفنية وكأنما ربط الشعر مصيره بمصير الأرض خاصة بعد سنة ثمان وأربعين، وفي هذا المعنى يقول غالي شكري عن فدوى طوقان ومعين بسيسو: تشكل تيارا رئيسيا فإنها في شعر معين بسيسوتشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر، فمنذ أن عرف هذا الشاعر منفاه عام الكارثة لم يتقاعد في خيمة من الخيام بل ربط مصيره ربطا عميقا بمصيرالوطن الأكبر من ناحية ومصير الثورة الكبرى من ناحية أخرى[4] فحيثما اتجه الشعر تظل الأرض وما تفرع عنها من قضايا خلفيته الجوهرية.

لقد تطور الشعر الفلسطيني في النصف الأول من القرن الماضي على النسق الذي تطور به الشعر العربي في أغلب الأوطان، وقبل ثمان وأربعين عرف الشعر الفلسطيني المرحلة الأولى من الارتباط بالاتجاهات الوطنية، واشتهر من شعراء ذلك الجيل إبراهيم طوقان (1905-1941) مطلق عبد الخالق (1910-1937) وفدوى طوقان (1917)،وعبد الكريم الكرمي"أبوسلمى"(1911-1984) وعبد الرحيم محمود(1913-1948).وكان الطابع العام لشعرهذه المرحلة في فتراته القريبة من سنة النكبة، قد سجل في أغلب نماذجه خطابا شعريا أيديولوجيا،إضافة الموضوعات الكلاسيكية التي يرجع أغلبها إلى فترة ما قبل 1920، لأن الواقع السياسي الجديد، خاصة بعد سنة 1918 وما تلاها من أحداث حتى سنة 1948 ، فرض واقعا سياسيا تبنى الحركة الوطنية والثورية كموضوع شعري فرض نفسه على القصيدة

1- المقصود الشاعر عبد الرحيم محمود .
2- نجاح العطار و حنامينة أدب الحرب. دار الآداب .دمشق. ط1979/2.ص:288
3- خالد علي مصطفى . الشعر الفلسطيني الحديث. ص 53
4- غالي شكري. أدب المقاومة. دار الآفاق الجديدة.بيروت.ط1979/2. ص:418

والشاعر بحيث تلوّن النص بالخطاب الإيديولوجي باعتباره "وجهة نظر يعبر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه وموقفه من هذا الواقع، فهي المعنى أو المدلول الذي يحمله الخطاب، ولكن الخطاب الشعري لا يتشكل من المدلول وحده وإنما يتشكل كذلك جماليا عن طريق وسائل أداء لغوية هي الدوال"[1] وربما كانت الخطابات الأيديولوجية في النصوص الشعرية لتلك الفترات من بعض أسبابها شهرة الشعراء لأنها حققت تواصلا فعليا بين الشاعر والقارئ ولأن القصيدة هنا تتحول إلى نشيد جماعي يستقطب الحركة الأديولوجيا للنشيد العام، لأن هذه العلاقة لا تبتعد كثيرا عن تلخيص التحولات التاريخية والفنية،" فبرغم الكتابة الكمية عن علاقة الشعر بالسياسة وعلاقة الشعر بالأيديولوجيا وعلاقة الشعروالأيديولوجيا بالصراع،لاتزال الكتابة النقدية تتيه خلف السهولة، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينها"[2]

ولذلك ففي هذه المرحلة ووفق شروط وجودها الواقعي لم يكن أمام الشعرإلا المشاركة في الحياة السياسية، وتلخيص التجربة في الموضوعات الوطنية والأرض، بل إن "بعض شعراء هذه المرحلة قد نال شهرته بالموضوعات السياسية، فلم يكن أي من أبي سلمى أو عبد الرحيم محمود شاعرا كبيرا، لكن الموضوع السياسي الغالب في أشعارهما ضمن مكانتهما الخاصة ،فالسياسة تطغى في أشعارهما على كل ما عداها،ولكن انشغالهما بها كان من قبيل الانشغال بالمعروف و المقبول و المرغوب" [3]

ووفق هذه المعطيات التاريخية التي واكبت الشعرالفلسطيني الحديث،يمكننا تفهم طبيعة الموضوعات الشعرية التي تبنت الخطاب الأديولوجي والوطني، ومن هنا فإنه من الصعب أن تقيم حدا فاصل بين المتخيل بوصفه قيمة فنية جمالية والحقائق التاريخية والاجتماعية التي تضمنها وتبناها الخطاب الشعري، وفي هذا الموقع تحديدا قد ينظر إلى المسألة من وجوه مختلفة باختلاف المناهج، غيرأن الشاعر ،ومهما ادعينا الحياد، "يقيم علاقة إدراك جمالي للأحداث و الحقائق التي تبنى خطاباتها، والشاعر بخاصة يسيء فهم نفسه إذا ظن أن مهمته الرئيسية هي اكتشاف المعرفة وإيصالها،إن وضيفته الفعلية هي أن يجعلنا ندرك مانرى ونتخيل ما سبق أن عرفنا سواء بشكل تصوري أوعملي"[4]

لذلك فإن النص الشعري، المتشبع بالخطاب الأيديولوجي أو الاجتماعي يحتفظ ببعده الذاتي من خلال قراءة البنى التي شكلته في ظل تأثيرات الواقع والسياق التاريخي الذي نشأ فيه، لأن الشعرالفلسطيني ظل يستلهم موضوعات الوطن في مختلف جزئياته، الذكريات والأحداث، الوقائع والأحلام،التجارب الفردية والجماعية بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماض ناء غائر في الذاكرة، ويتم ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظل معلقا بزمن غائم مكبل بذلك الحلم"[5]

1- اعتدال عثمان. نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود جرويش. مجلة فصول م5/ع1. أكتوبر، نوفمبر 1984. ص: 193

2- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد.بيروت. ط1/1979.ص: 121

3- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ص: 39

4- رينيه ويليك واوستن وارين. نظرية الأدب. ص: 34

5- صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص:168

فمن الطبيعي أن تختلف مستويات النصوص من شاعر لآخر، ومن مرحلة لأخرى. وإذا ما عدنا إلى المراحل المختلفة لموضوعات الشعر الفلسطيني يتأكد تحول مضامين الخطاب حسب الأحداث والمواقف والتأثيرات من جيل إلى جيل فمن الوطنية إلى موضوعات المنفى إلى الثورة والمقاومة وصولا إلى أدب الانتفاضة، ونلاحظ أن هذا المسار الموضوعاتي لا ينفصل عن المسارالتاريخي الذي واكب تطورات الأحداث المختلفة.

الشعر الفلسطيني الذي ارتبط بالوطن منذ مرحلته الأولى، فإنه من حيث مساره الفني و أبعاده الجمالية، عرف تحولات جذرية رغم حفاظه على علاقته بواقعه الاجتماعي و السياسي وكأنما تبني الشاعر مهمة حضور السياسي في الشعري من خلال تسجيله للواقع السياسي والاجتماعي وعن حال هذا التداخل بين السياسي والشعري تذهب سلمى الخضراء الجيوسي إلى أنه "لم يستطع أي شاعر سياسي قبل عقد الخمسينات باستثناء إبراهيم طوقان أن يقدّم شيئا فيه ما يكفي من الجد بحيث يخلق نهجا جديدا. أما أبو سلمى نفسه وهو شاعر ظل يكتب حتى أواخرعقد السبعينات كما ظل محتفظا بشعبيته، فإنه لم يضف شيئا يذكرإلى فنية الشعرالفلسطيني وقيمته الجمالية بعد عقد الخمسينات[1]

هذه المرحلة من حياة الشعرالفلسطيني حلقة أولى في سلسلة تطورالمفاهيم الموضوعاتية التي واكبت القصيدة، وأسست لأدب المقاومة الذي يعدّ بعض شعرائه من شهداء الثورات الفلسطينية، ومنهم الشاعر عبد الرحيم محمود[2] والذي قال فيه إلياس خوري:" في صوت عبد الرحيم محمود تقف مرحلة كاملة كان الشعر فيها هو ميدان الخطابة الأمثل، كان الشعر هو الخطابة حين تأخذ معنى تراثيا عميق الجذور فحين يأتي شعره الخطابي مليئا بالالتزام وداعيا إلى وضع النقاط على الحروف تحت شعارات مرحلة وطنية فإنه يأتي تعبيرا عن هذه المرحلة واستشرافا لآفاقها[3]

ومن خلال ذلك نلمس أن التجربة الشعرية في هذه المرحلة اكتسبت خصوصياتها الفنية والموضوعية، فكانت أقرب إلى الواقعية وأكثر التزاما بالموضوعات الوطنية التي كانت تستشعر الخطر القادم، خاصة وأن الشعراء عايشوا كل أحداث وثورات تلك المرحلة، ومنهم من كان فاعلا فيها، ومن الطبيعي أن تعلو نبرة الخطابية والمباشرة على شعر كانت من أولوياته الالتزام بتحويل النص الشعري إلى جزء من المعركة، فهوالمحرض والمحذر والمقاوم، وتاريخيا تعد تلك الفترة (قبل1948) مرحلة قريبة من عصر النهضة في الأدب العربي خاصة في سنواتها الأولى وحتى 1936، وبالتالي فإن الشعراء كانوا يعيشون محاولات التخلص من آثار عصور الضعف. "ومن أوائل الذين أحسّوا بالخطر المحدق بفلسطين وتنبأ به الشاعر إسعاف النشاشيبي في قصيدته" فلسطين والاستعمار الأجنبي" التي قال فيها:

| | |
|---|---|
| يافتاة الحي جودي بالدماء | بدل الدمع إذا رمتِ البكاء |
| فلقد ولت فلسطين ولم | يبق يا أخت العلى غير دماء |
| نكبت أقدامها سبل الهدى | فشرتها للعدى سر شراء |

---

1- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ج1. ص: 40

2- استشهد في معركة الشجرة سنة 1948 وتسمى أيضا معركة البقاء.

3- نجاح العطار و حنامينة. أدب الحرب. ص: 227

سوف تشكين وتبكين دما    يوم لايجدي ولا يغني البكاء
فدعوا شحناءكم يا هؤلاء    وانبذوا البغضاء نبذا والعداء
الاستعمار قد جاز المدى    دون أن يعدوه عن سير عداء
إن هذا الداء قد أمسى عياء    فتلافوه سريعا بالدواء
إنها أوطانكم فاستيقظوا    لا تبيعوها لقوم دخلاء
فاعلموا ياقوم إن لم تعلموا    إن عقابكم هلاك وفناء
اذكروا إن غركم مالهم    عزة الأنفس دوما و الإباء (1)

ومن الملاحظ أن نصوص هذه الفترة ارتبطت بمختلف قضايا الوطن، والتي كان من أهمها التحذيرمن ضياعه، وبلوره الشعراء من خلال نبوءات استشرفت المستقبل، وتوقعت الآتي، ومن هذه الإشارات ماتناوله الشاعر عبد الرحيم محمود أثناء زيارة الأمير سعود بن عبد العزيز لنابلس سنة خمس وثلاثين تسعمائة وألف"(2)حيث استقبله الشاعر بقوله (3):

ياذا الأمير أمام عينيك شاعر    ضمت على الشكوى المريرة أضلعه
المسجد الأقصى أجئت تزور    أم جئت من قبل الضياع تودعه؟
حرم تباح لكل أوكع آبق    ولكل آفاق شريد أربعه
وغدا وما أدناه لا يبقى سوى    دمع لنا يهمي وسن نقرعه

ففي هذه الفترة سجلت الذاكرة الشعرية اتجاها عاما نحو بلورة خطاب شعري امتزج بالتجربة النضالية، وتفاعل مع الحركة الوطنية الصاعدة خاصة بعد سنة 1917، حيث اتجه شعراء الوطنية إلى نقد الواقع، والمواقف السياسية والاجتماعية، وأحيانا تُتناول هذه الموضوعات بشكل صريح يغلب عليه الطابع التحريضي، ومن نماذج هؤلاء الشعراء،حسن البحيري،وإبراهيم طوقان، وكثيرا ما كانت تستغل الأعياد والذكريات أو حفلات تأسيس الجمعيات وغيرها كمناسبات لمثل هذه النصوص، ففي قصيدة أنشدها البحيري في ذكرى " وعد بلفور" ضمنها نقدا لاذعا تابع جزئيات الواقع في محاولة لإيقاظ الهمم من غفواتها، يقول في قصيدة الداء والدواء(4):

الدهر بالحدثان شدّا    ومضى وصار الأمر جدّا
وارْبدّ وجهُ العيش في    زمن على الجور استبدّا
والكونُ زُلزلَ والحياة    تطاحنـــت عكسا وطردا
وأراكمو في غفوة    السّكرات مازلتم عِـــبِدّا
لا تملكون سوى الكلام    يساق في الحفلات سردا
فثريّكم في غمرة اللذات    يمضي العيش رغدا
فإذا دعاه الوطن الجريح    حميّةً أعطى فأكدى
وإذا دعته اللذة الهو جـــــــاء فاض لها وأندى

ومثل هذا الاستصراخ المحذروالمحرض كان وليد وضع تاريخي وسياسي، أغرى الشعراء بمتابعة اليومي فكان من الأخلاقي أن يلتفتوا إلى موضوعات الوطنية و الثورة في

1- عبد الرحمان ياغي . حياة الدب الفلسطيني. ص: 167
2- محمد عبد الله الجعيدي. مصادر الأدب الفلسطيني الحديث. ص: 65.
3- عبد الرحيم محمود الديوان. دار العودة بيروت(د،ت) ص: 151
4- – حسن البحيري. الأنهر الظمأى. دار الحياة دمشق. ط1/1982. ص: 67

ظل واقع تتصارع فيه التيارات المختلفة ومن ثم وقع الشاعر في مأزق العلاقة بين الجمالي والسياسي أو الثوري في شعره، وهذا ما رأى فيه كثير من النقاد تهديدا للكتابة ويوضح درويش هذه المسألة بقوله " إن أشد ما يهدد كتابتنا الأدبية هو الجانب اليومي من السياسي، وذلك لتعرضنا الدائم إلى مشروع إبادة يستنفر في التصدي له كل طاقات الدفاع عن النفس مما يضع البراعة الأدبية في حرج أخلاقي كأن تسأل: أية إنسانية تطلع من الجمالية؟ وإذا كان من صفات الأدبي أنه ورشة لصناعة الجمالية فإلى متى يرضى الإنساني فينا بهذه المفارقة التي تحول الجرح إلى وردة [1]

في ظل هذا التداخل عرف الشعر الفلسطيني ظاهرة الشعر الوطني أو السياسي كرد فعل مباشرعلى اليومي،السياسي.فالموضوعات الوطنية كانت مزيجا من القضايا الاجتماعية والسياسية والثورية التي بعثها هاجس الخوف من ضياع الوطن ومن ثم كان للمكان في هذا الشعر وجوده الخاص كقضية سياسية وموضوعاتية تبلورت خطاباته، خاصة، في المراحل الشعرية اللاحقة مع اتساع المد الثوري ومشاهد النفي واللجوء، والتآمر الذي كان يحسه الشاعر على أرضه ووطنه، ولذلك راح الشعراء يستلهمون كل الوقائع التي عايشوها ومن تلك التجارب الشعرية قول البحيري في موضوع قرار التقسيم لعام سبعة وأربعين

قسمتك الأهواء يا موطن الرسل    بسوق النخاس سوق العبيد
ما رعت في ذويك حقا صراحا    كان كالشمس من سماء الوجود
أمم سلحت بناب وظفر    وتبدت لنا بأبهى برود
ثم انحنت لترتوي من دماء    سفحتها من كلّ حرّ شهيد
تلك مأساتها على مسرح الكون    فصولا تدمي فؤاد الجديد[2]

الموضوع الوطني الذي شهد تأسيس خطابه الشعري قبل 1948 من خلال ارتباطه بمختلف أحداث المرحلة أصبح الموضوع الرائج لما حمله من مضمون ثوري مؤسس لثقافة أدب المقاومة والقومية والهوية، ومن ثم فقد كانت مهمة التحريض على استرجاع الوطن والتحررمن أولويات الموضوع الشعري "وكانت إحدى المهمات الأولى لثقافة المقاومة هي استعادة الأرض وإعادة تسميتهاوإعادة سكانها[3] وأهم ما يلاحظ على الخطاب الشعري الفلسطيني قبل 1948 تبنيه للموضوع السياسي، وغلبة الطابع السياسي، لأنه حمل خاصة في الثلاثينات والأربعينات المسألة الوطنية بوصفها قضيته الوحيدة[4].

بتبنى الخطاب السياسي التحريضي، فإنه قد أسس لمفاهيم موضوعاتية اتضحت أكثر بعد 1948، ومنها مفاهيم الأرض والهوية والوطن. كما شهدت فترة الثلاثينات والأربعينات بروز مجموعة من الشعراء منهم فدوى طوقان وحسن البحيري وكأنهم رد على الكلاسيكية ومع المحافظة على السياسي اتجهت القصيدة إلى الذاتي عندما اعتنق بعض الشعراء الرومنسية ،"فأصبحت الذات هي النبع الذي يصدرون عنه منساقين وراء التدفق العاطفي وإسقاط الأحاسيس على الطبيعة والنضال وأخذ الشعراء أنفسهم بألوان من المناجاة والهيام

1- شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 44
2- حسن البحيري. حيفا في سواد العيون. مطابع العلم. دمشق. ط1973/1.ص: 83
3- إدوارد سعيد. الثقافة والامبريالية.ت: كمال أبو ديب. دار الآداب . بيروت. ط2/ 1998.ص: 284
4- إلياس خوري . الذاكرة المفقودة. ص: 203

وتأمل الحياة والموت، والهروب والضياع والغربة[1] ولقد ظلت هذه النزعات الشعرية متعايشة حتى وقعت النكبة.

**1- الشعر الفلسطيني بعد 1948**

لم ينقطع الشعر الفلسطيني في المرحلة السابقة عن قضاياه التاريخية، بل ارتبط بها ووجد بوجودها، فكان صداها ينبعث في كل المدونات الشعرية، ومنذ ما يعرف بعام النكبة، سجل هذا الحدث نقطة تحول في المسار التاريخي والسياسي للأحداث، ومن الطبيعي أن يكون ذلك سببا أساسيا في تحول الشعر الفلسطيني، إلى التجربة الثورية وبذلك تكون قد توفرت للشعر الفلسطيني ظروفا جديدة دفعته إلى الإنخراط التلقائي في الثورة أوالمقاومة متفاعلا مع الحدث الفاجع المتمثل في ضياع الوطن حيث "أن المادة الشعرية التي خلفتها النكبة في النفوس هي التمزق الاجتماعي والتشرد والإحساس بالنفي والخذلان والضياع وما توحيه هذه الحالات من قلق ويأس حينا وغضب وتمرد حينا آخرمع ما يرافق ذلك من تذكر لربوع الوطن"[2].وتميّز الدراسات المتوفرة في تاريخ الشعرالفلسطيني بين مرحلتين حاسمتين وهما الفترة مابين 1948 إلى1967 وفترة مابعد 1967.

ففي الفترة الأولى(48-67) اجتاز الشاعر الفلسطيني حالة الصدمة والذهول والتي لم يستفق من آثارها إلا في أواخر الخمسينات، فمن الناحية الاجتماعية عرف الإنسان الفلسطيني حياة الشتات واللجوء والنفي، وكان لهذه المأساة أثرها الكبير على الحياة الاجتماعية والأدبية، أما الذهول الذي أعقب النكبة فإنه تمظهر في بعض النصوص الشعرية التي أبدى فيها الشعراء حيرة وقلقا نفسيا "وفي مثل هذه القصائد نرى أن شعراءها قد عزلوا أنفسهم عن مجرى الحياة وانكفأوا على أنفسهم يستمرئون العذاب ويتوهمون كل شيء عدوا"[3] ، ولذلك فمن المنتظر أن تكون قصائد هذه الفترة ذاتية موصولة بالواقع الجماعي. ولعل" الشاعر أبا سلمى قد توفر على هذا اللون دون أن تطغى عليه حماسة مفتعلة ولا تكاد قصيدة له تخلو- في ديوانيه "المشرّد" و"من فلسطين ريشتي"- من جعل الإحساس الجماعي موصولا بالإحساس الذاتي"[4].

وإذا ارتبطت القصيدة الفلسطينية بالواقع الجديد الذي خلفته النكبة فإنها توجهت بعد تجاوزالصدمة إلى موضوع المقاومة، فازداد الشعرالمقاوم انتشارا وبدأ بظهور شعراء عاشوا المرحلة السابقة " وثمة أسماء أخرى كثيرة في تلك الآونة التي تلت النكبة مباشرة مثل حسن البحيري،وهارون هاشم رشيد، وفدوى طوفان وسلمى الخضراء الجيوسي ومحمود شفيق الحوت ويوسف الخطيب، وفي الحق أن هذا الأخير قد مثل مع الكرمي الذروة التي يبلغها الشعر الفلسطيني المقاوم خلال السنوات العشرين الأولى التي تلت عام النكبة".[5]

---

1- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص: 48

2- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص: 64

3- المرجع نفسه. ص: 66

4- المرجع نفسه ص: 68

5- يوسف اليوسف. شعر المقاومة في نصف قرن.مجلةالشعراء. المركز الثقافي الفلسطيني. رام الله .ع14. 2001 . ص:171

وفي هذا الواقع الجديد لاحت أسماء شعرية جديدة بالإضافة إلى شعراء الفترة السابقة، جعلوا فلسطين وما يرتبط بها من قضايا موضوعهم الأول وربما الأوحد لأن التجربة والظروف تشابهت سواء داخل الأرض المحتلة أو في المنفى وكانت النتيجة أن تشابهت صورة المأساة في تفاصيلها الشعرية، وبين طيات مختلف الدواوين التي صدرت بين عامي 1948و1967، ربط الشعراء بين صورة الأرض وصورة المرأة، كما استلهموا الأندلس خلفية تاريخية لصورة الحاضر، واستحضروا النص الديني ممزوجا بقضاياهم وبمشروعية المقاومة ومن الأسماء التي ظهرت الشاعر حسن البحيري، وفدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي ويوسف الخطيب، ومعين بسيسو، وهارون هاشم رشيد وتوفيق زياد،ومع تنوع الشعراءوالتجارب الشعرية، فإن شكل القصيدة هوالآخر قد طاله التجديد بالخروج عن عمود الشعر"وما هو جدير بالتنويه أن فواز عيد (1938–1999) وهو شاعر فلسطيني عاش ومات في دمشق كان من السباقين إلى قصيدة التفعيلة التي ارتبطت بالحداثة الشعرية ارتباطا مباشرا فقد نشر في بيروت أولى مجموعاته الشعرية وعنوانها "في شمسي دوار" عام 1965.

غير أن هذه المسألة (الشعراء السباقون إلى تبني الشكل الجديد) تتطلب في تحقيقها نوعا من الدقة لا ينبغي أن يعود إلى تاريخ طبع الدواوين، بل إلى تحقيق تاريخ النصوص. ولذلك فإننا نجد مجموعة من رواد شعر التفعيلة في فلسطين، فللشاعر محمد القيسي قصيدتان يعود تاريخهما إلى سنة 1964 نظمتا على المنوال الجديد الأولى بعنوان"في المنفى" و الثانية حملت عنوان "الليل والقنديل"[(1)]وأسبق من محمد القيسي الشاعر أحمد دحبور(حيفا 1946) في قصيدته" لهاث الرماد" المؤرخة في (1962/05/23) و( الضواري وعيون الأطفال) المؤرخة في( 1963/10/20)[(2)] كما تشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى قصيدة توفيق صايغ"القصيدة ك *"[(3)].التي ظهرت سنة 1960 معتبرة إياها أولى التجارب الحداثية[(4)].

وإذا كانت السنوات الأولى لما بعد النكبة قد شهدت شبه فراغ إبداعي نظرا لحالةالذهول العامة،ورغم محاولات الاحتلال عزل المثقف الفلسطيني والشاعر خاصة عن بقية الفضاء الثقافي العربي، فإن سنوات ما بعد 1954 عرفت بداية عودة الشعر إلى دور الطباعة حيث صدرت عدة مجموعات شعرية عكست التوجه الجديد للشعر،فقد عرفت سنة1954 نشرإنتاج محموعة من الشعراء، منهم هارون هاشم رشيد بديوانه" مع الغرباء، والشاعر محمود شفيق الحوت بديوانه" اللهب الكافر" الصادر في بيروت، ومحمد العدناني بديوانه "اللهيب". وفي سنة 1955 نشر يوسف الخطيب ديوانه "العيون الضماء للنور".

وأما بروز الظاهرة الشعرية الجديدة مع بدايات 1954 ممثلة في أدب المقاومة، وبعودة الشعر الفلسطيني إلى حركة الحياة الأدبية، يمكننا التمييز بين ظاهرتين شعريتين، الأولى شعراء الداخل الذين بقوا داخل الأرض المحتلة وعاشوا مآسي واقع النكبة، فحملت دواوينهم صورالمأساة، وارتبطت موضوعات شعرهم بأحداث الوطن " وفي ظل واقع النكبة

---

1– يوسف اليوسف. شعر المقاومة في نصف قرن.مجلةالشعرا. ص: 181

2– محمد القيسي.الأعمال الشعرية 1964–1984. ص 13–19

3– أحمد دحبور. الديوان. ص:29–40

4– سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني. ص: 51

* القصيدة نشرت لأول مرة في مجلة شعر ع16/ 1960.ص:135

يعيش الأدب مأساة تمزيق الوطن والشعب فيأخذ منها مادته ويصحب المشردين عبرمنافيهم، يصورحالهم، ويصورالحقيقة الرهيبة حقيقة اللاوطن وحقيقة اللاهوية...يصور رحلة الإنسان منذ أن اقتلع من داره"[1]، ويبدوأن ملامح الحركة الشعرية داخل الأرض المحتلة بدأت تتشكل في أواسط الخمسينات،فتبنت موضوعة المقاومة والتزمت بترابطاتها وأبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية و"في الأساس فإن أدب المقاومة في فلسطين المحتلة قد حدد دوره بنفسه، وبالنسبة لشعراء المقاومة على وجه الخصوص فإن الشعرسلاح، مافي ذلك شك،ولم تكن كفاءته وجدارته بالنسبة لهم الا التزامه بدوره المقاوم الواعي"[2]

تعدّ هذه الفترة( 1948–1967) وخاصة منها عقد الخمسينات والستينات فترة" ظهور الشعر الفلسطيني المقاوم كما عرفت السنوات الأخيرة بروز جيل جديد التزم بالمقاومة،وتبنى الشكل الجديد في القصيدة. وإذا كان شعراء الأرض المحتلة قد تسابقوا في تسجيل ورصد الواقع داخل الأرض، فإن من عرفوا بشعراء الشتات أوالمنفي لم ينفصل خيالهم عن واقع الأرض وواقع المنفي، بل كان الإحساس بالمكان في شعرهم أكثر مأساوية،إذ أن"الأدب الفلسطيني في الشتات يعبر عن إحساس عميق بالمكان وعن ارتباطه به غالبا ما يصور في مواجهة مشاهد المنافي"[3].إذ كثيرا ما ربط الشعراء بين تجاربهم الشعرية وحياة المنفي وتأثيراتها في بعدها الإنساني والنفسي والفني، وقد عبرعن هذا المعنى الشاعر محمد القيسي في قوله : يجوز لي أن أقول أن هذه التجربة لم تكن إلا بحثا شعريا دائبا ومريرا عن ذلك السقف بدء من وعي الطرد الأول، فتجربة المخيم حتى ضفاف تونس بكل دلالاتها مرورا بتفاصيل حياة المنفي في كل تصاعدها وانكسارها. كنت أتساءل غالبا لمَ أكتب"؟ هل لأقنع نفسي بالحياة، ثم لأزداد معنى، وهل أحس حقيقة بواسطة الكتابة والشعر أنني أقترب أكثر من الحلم ومن أغاني أمي، ومن فلسطين أم أنني ألعب فقط بخزائن الذاكرة"[4]. ومن الطبيعي أن يصور هذا الجيل تجربة المنفى بالإضافة إلى تجربة الأرض والمقاومة، ويصف محمود درويش في كتاباته النثرية المنفى قائلا: إن المنفي لا يعدوعن كونه حكاية متصلة، من إهانة للكرامة الإنسانية بأبشع صورها وأنه يولد في نفس الإنسان إحساسا دائما بالضياع والإضطهاد"[5].

لقد خلفت النكبة أثرا واضحا في نفوس الشعراء، وكان صداها ظاهرا عندما عالج الشعراء مظاهر التمزق الاجتماعي والإحساس بالنفي والضياع بالإضافة إلى ما رافق هذه الحالات من غضب وتمرّد واستحضار لربوع الوطن الذي أصبح بعيدا عن الأعين، ولذلك فقد لعبت " الطلائع الفلسطينية المثقفة دورا بارزا في منافيها ونجحت رغم كل ما يقال في وضع أسس عريضة وفي وقت قصير نسبيا لأدب عربي يمكن وصفه بأدب المنفى وكان الشعر بالذات هوالرائد في هذا المجال"[6]. وتجدر الإشارة إلى أن "شعر السنوات الأولى التي

---

1– محمد عبد الله الجعيدي. مصادر الأدب الفلسطيني. ص: 161

2– غسان كنفاني. أدب المقاومة. ص:65

3– سلمى الخضراء الجيوسي. الأدب الفلسطيني المعاصر.ص: 55

4– محمد القيسي. مقدمة الديوان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط1987/1. ص:09

5– محمود درويش. يوميات الحزن العادي.دار العودة بيروت. ط1988/5. ص: 45

6– غسان كنفاني. أدب المقاومة. ص: 10

أعقبت النكبة خال من تصوير واقع الفلسطينيين الجديد في ملاجئهم وسبب ذلك انشغال الشعراء بتقصي أحوالهم الشعورية التي أورثتها النكبة من بكاء وندب وذهول عما جرى بما يجري"[1]. ومن المهم الإشارة إلى أن حركة الشعر الفلسطيني بدأت تعرف اتجاها إلى الشكل الجديد للقصيدة اتضح منذ منتصف الستينات، إذا أن الشعرالفلسطيني الذي عاصر النكبة وحتى بداية الستينيات بقي محافظا على شكله التقليدي ، ولذلك عدّ كثير من دراسي الأدب الفلسطيني كل هذه الفترة مرحلة واحدة، ويشير كنفاني إلى ذلك بقوله:"في تلك المرحلة بالذات التي امتدت من ثورة مصرفي 1952إلى عام 1960،كان الشعر الغالب في الأرض المحتلة هوالشعر الملتزم بالصيغة الكلاسيكية من حيث الشكل وبما يشبه الخطابية من حيث النبرة منسجما في ذلك مع الزلزال الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي كان يجتاح المنطقة العربية [2]

أما موضوعات الشعر فإنها لم تخرج عن متابعة اليومي وارتباطها بالأبعاد الاجتماعية والسياسية.ورغم محاولات العزل والحصار التي تعرض لها الشعر الفلسطيني خاصة في فترة الخمسينات فإنه استطاع أن يسجل حضوره في الأبعاد العربية والانسانية، فقد تغنى الشعراء بالثورات المصرية والجزائرية وغيرها وفي هذا الموضوع "توجد قصائد طويلة لراشد حسين وأبي إياس ومحمود دسوقي وجمال قعوار وحنا أبوحنا وعصام عباس وفوزي الأسمر"[3]، وفي إحدى قصائده تغنى راشد حسين ببطولة جميلة قائلا:

من فؤادي من ملايين القلوب الثوريه
خولة أخت ضرار بعثت في الأرض حيه
يوم ربتك على الثورة أم عربيه
لتكوني في طريق الظلم أنواء عتيه
إيه يامنية شاعر
يا نشيدا من لهيب فوق ضوضاء المجازر
ليتني كنت مع الثوار في الخندق ثائر
ليتني غرسة زيتون على أرض الجزائر[4]

ارتباط الشعرالفلسطيني بقيم المقاومة والثورة، وما تعلق بها من موضوعات، كان ظاهرة أساسية في هذا الشعر، حيث أن صورة الواقع الذي تمحورت حوله القصيدة في المراحل المختلفة لم تنفصل عن موضوعات الاحتلال، والمخيم، والنفي، واللجوء،والسجون، وحالات الغربة، وهي صورة لا يمكن أن تغفلها حركة الشعر مادامت تنبعث من تفاعلها مع اليومي، ومن ثم كان موضوع الارتباط بالأرض والوطن جوهر العملية الإبداعية، بل ومحورها الأساسي في شعر الأجيال المتعاقبة، حيث أن واقع الأرض هو جزء من واقع الذات التي راهنت على فعل المقاومة شعريا في بحثها عن الوطن.

أما عن التحولات في شكل القصيدة، واتجاهها إلى تبني الشعر الحر، والقصيدة النثرية فإن بدايات هذا التحول، كانت منذ 1954 واكتملت معالمها أواخر سنة 1967 ، وقد تركزت

1- خالد علي مصطفى . الشعرالفلسطيني الحديث. ص: 70
2- غسان كنفاني. المرجع نفسه. ص: 84
3- غسان كنفاني. الأدب الفلسطيني المقاوم. ص: 85
4- راشد حسين . الديوان. دار العودة .بيروت. ط1999/1. ص: 498.

هذه الحركة الشعرية، مع شعراء الشتات لتوفر ظروف التواصل مع الحركة الأدبية في الوطن العربي، خاصة العراق ولبنان، وههنا نلاحظ إهمال كثير من الأسماء حيث اتجه تركيز كثير من الدراسات على مجموعة قليلة من الشعراء الذين عرفوا بعد 1967 مثل محمود درويش وسميح القاسم، وتوفيق زياد، أو قبل ذلك بقليل كفدوى طوقان، بينما أغفل ذكر شعراء عدّوا من رواد الشعر الجديد ومن أهمهم الشاعر توفيق صايغ [1] والذي عدّه عبد الواحد لؤلؤة، إلى جانب جبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط من أهم كتاب الشعر الحر[2] إذ في سنة 1954 ظهر ديوانه "ثلاثون قصيدة" والذي لم يلق اهتمام الدارسين حتى أن مارون عبود وهو أشدّ النقاد اهتماما باكتشاف المواهب الجديدة، بعد أن حلّل الديوان بمقالين قال إنه لا يستطيع أن يعد هذا الضرب من الكتابة الشعرية[3] ويبدو أن توفيق صايغ نفسه كان يخشى مثل هذا النسيان، حيث كتب على نسخة أهداها إلى جبرا إبراهيم جبرا: أخشى أن تكون جمهوري الوحيد[4].

كما أن الشاعر في منفاه طاله ما طال من في حاله من شعراء الشتات، لذلك شكل الوطن والمنفى والغربة أهم الملامح الموضوعاتية في ديوانه "ثلاثون قصيدة" و"القصيدة ك (1960). فصورة المنفي وسفن اللاجئين التي لا تقبلها الموانئ حملت تجارب المأساة "ولعل القصيدة 24 من ديوان "ثلاثون قصيدة" تعكس بوضوح هذه التجربة[5] :

تلم جزميتك وتتبعثران
وتقذف بمحفظتك لجيب البحارة الأقربين
لينتصب في وجهك
عند المساء
عملاق مخيف جميل
رأيته وارتعشت لمرآه
في ألف ميناء تألف بلده

فالمنفى وضياع الوطن موضوعان تلازما في أكثر من نص وعند أكثر من شاعر إذ لم تكن مرارة المنفى أقل إيلاما من ضياع الوطن والإحساس بالغربة ، يقول توفيق صايغ في معلقته[6] :

يوم تركنا الديار
ولم نحمل معنا
سوى الذكريات و المخاوف و المفاشل

---

1- يسقط ذكر الشاعر من موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر لسلمى الخضراء الجيوسي. رغم أنه كتب حول مقال مطول في مجلة شعر عدد 15 سنة 1960. كما لا يرد ذكره في مؤلّف غسان كنفاني "الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1967 .
2- عبد الواحد لؤلؤة.قضية الشعر الحر في العربية. مجلة شعر. ع/43. 1969. ص:75
3-جبرا إبراهيم جبرا.في جب الأسود توفيق صايغ في: "ثلاثون قصيدة".مجلة شعرع1960/15.ص: 105
4 عبد الواحد لؤلؤة.قضية الشعر الحر في العربية. مجلة شعر. ع/43. 1969. ص:76
5- سلمى الخضراء الجيوسي. القصيدة ك لتوفيق صايغ. مجلة شعر.ع16 /1960. ص:131
6- توفيق صايغ . المجموعة الشعرية الكاملة. دار الريس. بيروت. ط1990/1.ص: 266

وقام بين الديار وبيننا
سيف مديد عنيد
عرفت أن عهد التيه استهل
ولا بعد أمان
أن كل قطر معاد
وكل بحر قد نشف

الإشارة إلى تجربة توفيق صايغ لا تعني أنها كانت الوحيدة من حيث دلالتها على تحول الخطاب الشعري الفلسطيني نحوالشكل الجديد للقصيدة، وهو ما يؤكد النزعة التجريبية التي تواصلت شكلا و مضمونا حتى بلغت نضجها واكتمالها أواخرالستينيات. إذ أن التجارب الشعرية التي تبلورت إلى غاية 1967، مع توغل بعضها في الذاتية والتأملية، لم تتخل عن علاقتها بالوطن والأرض، وما كان في فلكه من موضوعات الثورة والمقاومة. كما أن معلقة توفيق صايغ التي نشرت تحت اسم"القصيدة الأخيرة"في مجلة "شعر" عام1961[1] ورغم تجربتها الذاتية المنغمسة في المأساوية واليأس، لم تتخلّ عن خطاب الوطن باعتباره جزء من الذات"وعلى هذا الأساس، فإن الدخول إلى عالم توفيق صايغ الشعري سيكون من مركز الطبيعة البشرية ومن جوهر الوجود الإنساني، حيث يقف الإنسان فردا في الوجود إزاء الوجود بأكمله"[2] ففي مجموعته الأولى" ثلاثون قصيدة" يدخل في متاهات الوطن، ولا يخرج عن موضوعات الوطن والمنفى والإغتراب والثورة بأبعادها الذاتية والإنسانية، فكانت الذكريات المرتبطة بالديار والبلد، والمياه المقدسة أهم العلامات اللغوية التي خصّبت خيال الوطن،إذ يتنقل الشاعر عبر مختلف النصوص من تجربته الذاتية في تصويره لمأساته العاطفية الخاصة إلى تصوير مأساته في الوطن، وفي القصيدة الثانية عشريزاوج الشاعر بين مخاطبة المحبوبة والوطن ويوحّدهما في نفس التجربة التأملية، يقول:

فلم أر
أني لا أعود بك
من ديار غربة وأهل ووطن
ولكن
أسوقك من فراش مطيب
إلى منفى وأغلال وأسر[3]

تتوحد التجربة بتماهي الحبيبة والوطن دون أن تنزع إلى نبرة خطابية يحركها السياسي" إنه في حديث غربة لا يدخل في الوطنيات ولا يطرح المشكل من حيث هو مشكل سياسي عام ، بل إنه لا يعامله في هذا الديوان كقضية مستقلة عن قضية وجوده الكاملة، ولكن كجزء ملتحم في نفسه[4].

إن موضوع فقد الوطن وما نتج عنه من حتميه الغربة والنفي، لم يعتمد فيه الشاعرعلى

1- عباس اليوسفي. توفيق صايغ كأن لم يمت عصره بعد . مجلة الشعراء. ع:20.ربيع2003.بيت الشعر الفلسطيني. رام الله . ص: 162
2- عباس اليوسفي. المرجع نفسه. ص: 139.
3- توفيق صايغ .المجموعة الشعرية الكاملة. ص: 269
4- سلمى الخضراء الجيوسي. القصيدة"ك" لتوفيق صايغ.مجلة شعر مجلة شعر.ع16/1960ص: 134.

الصورة التسجيلية لوقائع المأساة وذكرياتها، بل إنه في هذه التجربة المبكرة لتحولات شكل القصيدة، تبين تجربة رمزية استثمرت "عوالم شعرية مجتلبة من التراث الغربي والشرقي، البعيد والقريب، وهو في استثماره لها لا يستعير صوتها، بل يعيرها رؤيته هو[1] هذه التجربة الممزوجة بالمنفى في شكلها وموضوعها،لم تبتعد عن ذاكرة المكان، بل إن المكان من بنياتها المميزة التي ترتبط بالهوية والوجود الإنساني، فالبلد الغريب، والمنزل،والدار، والمنفى والبحر،والبيت.... معالم نسجت المكانية في التجربة الشعرية الفلسطينية في مراحلها المختلفة، وهي نقاط تقاطعت حولها أغلب التجارب الشعرية.

في هذه المرحلة ظهرت بدايات جيل جديد عاش تجربة الغربة في المنفي وعبر بوابات اللجوء فاستجابت نصوصهم لصورة الإنسان المحزون في واقع مأساوي غذاه حلم العودة، وذكريات الديار، وكان لهذه التجارب أن صبغت القصيدة بصبغة رومنسية حزينة التقطت التجربة في واقعيتها ورسمت أعماق الإنسان المضطهد وممن مثلوا هذه التجربة الشاعر محمد القيسي في تجاربه قبل 1967،إذا يقول في قصيدة " الليل و القنديل المطفأ"[2] :

ويظل القنديل بلا زيت
وأنا الليل المطبقْ
أشلاء ظائعة تتمزقْ
تضنينا الأشواق فلا نشكو
ونموت إذا عرتنا الشمس
أو سبرت منا الأغوارْ،
ننشد في ظل دروب الغربة والترحال
نهرا يغسل فينا الأحزان
ننشد شمسا تدحو عن درب العودة أشباح الظلمة

أصبح هذا الواقع الجديد، المخيم و اللجوء وذكريات الوطن البعيد، جزء من ملامح الموضوع الشعري ولغته، وصوره، ولايستغرب ذلك على جيل من الشعراء فتح نصوصه على أحلام الوطن وصوراللجوء، إذا كانت هذه التجارب المتقاربة ترتبط بنفس الذاكرة وبنفس الواقع.

وفي كثير من الأحيان يصرح شعراء هذا الجيل عن بداياتهم الشعرية، ونماذجهم الأولى، كما كشفوا عن مؤثراتهم، ففي مقدمة ديوانه يتحدث أحمد دحبور عن مجموعته الأولى "الضواري وعيون الأطفال"[3] قائلا:"هذه المجموعة تتطلع لهموم أكبر بكثير من الفتى الذي كتبها، وأكبر من وعيه أيضا من يصدق أنني كنت أعتقد أن التأثر بشاعر راسخ ، هو نوع من الامتياز وليس نقيصة؟ فذهبت إلى تقليد الشاعر خليل حاوى إلى درجة لا تخفى على أي مطلع، وكنت أرى في الغموض لوجه من الغموض، مسحة من عبقرية فلجأت إلى الصورالأكثر إلتواء والتباسا[4] وإذا كان يفصح عن اختياراته الفنية والمصادرالتي أثرت في

1- عباس اليوسفي. توفيق صايغ كأن لم يمت عصره بعد. مجلة الشعراء. ع:20.ربيع2003.بيت الشعر الفلسطيني. رام الله ص: 166

2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 18 (القصيدة مؤرخة في سنة 1964)

3- نصوص هذه المجموعة مما نظمه الشاعر بين سنوت 1962- 1967

4- أحمد دحبور. مقدمة الديوان. ص: 19.

بداياته الشعرية، فإنه-كغيره- لم يتجاوزالظروف التي ارتبطت بتجاربه إذ يقول: " ووجدتني أستيقظ على ذاكرة طازجة زاخرة برياح المخيم، حيث الناس يحبون ويكرهون ويتناسلون، الفقرُ هواؤهُم والوطن بصلتهم في المخيم. يتحدث الناس عن الوطن كما لو كان مادة يومية متداولة ومؤرقة"[1]وهذه الحالة إنما هي حالة عامة للمعاناة التي عاشها كل شعراء هذا الجيل، ففي مجموعتها"العودة من النّبع الحالم"[2]لم تبتعد الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي عن التجارب الجماعية التي صورت معاناة فقد الوطن والنفي "إذا أننا نميز فيها اتجاهين الأول ذاتي يقتصر على الشعر الغنائي الذي تُشكّل العواطف الشخصية العنصر الأول فيه،والثاني واقعي حديث يعبر عن تجارب جماعية ويتخلى إلى حدّ كبيرعن الرومنطقية الغنائية[3].وفي هذه المجموعة تحضر ظلال الألم ومشاعر فقد الوطن ومآسي اللجوء،ففي قصيدة "بلا جذور" تستدعي الشاعرة موضوع اللجوء وتصوره تصويرا واقعيا من خلال تفرق الدروب بالأهل وتيههم في كل الاتجاهات، تقول[4]:

راعبا ضجّ الرنين
ثم ذاك الصوت ملحاحا حزين
ارسلي غوثك شرقا
كل أعمامك أمسوا لاجئين
فتنهدت مليا، وتحرّقت عليهم
ثم أرسلت لأعمامي ثيابا
كنت قد جمعتها للسائلين

هذا التسجيل الواقعي لمأساة اللجوء اعتمدت بشكل أساسي على إعادة كتابة قصةاللجوء وتسجيل وقائعه وتصويرآثاره، ورغم ما يحمله من استجابة عفوية لتلك الوقائع ومن نزعة فجائعية، فإن النص لا يخلو من بعد تاريخي يروي قصة الانفصال عن المكان/الوطن ، ولذلك اقترنت صورة المنفى بصورة الوطن وكأننا أمام حقيقة أولية تغوص في التجربة الذاتية من خلال التجربة العامة. فقصيدة "بلا جذور" إنما هي في أحد أوجهها إعادة غرس للجذور في موطنها، بدء بالسؤال عن وجهتها و الحنين إليها:

وسألت البر و البحر عليهم
وشحوب الفجر و الليل الحزين
فهدتني نجمة مطفأة العين إليهم
وبقايا العوسج المحمول من وديانهم
يوم خافوا الموت في أوطانهم
كي يعيشوا لاجئين[5]

لم تكن سلمى الشاعرة الوحيدة التي تناولت موضوع النفي واللجوء، ورحلة التيه التي

1- المرجع نفسه. ص: 10
2- سلمى خضراء الجيوسي. العودة من النبع الحالم. دار الآداب. بيروت.ط1/1960
3- خالدة سعيد. العودة من النبع الحالم لسلمى الخضراء الجيوسي. مجلة شعر.ع12/1960.ص: 10
4- سلمى الخضراء الجيوسي. بلا جذور. مجلة شعر.ع12/1960. ص: 1
5- المرجع نفسه.ص: 13

حملت صور المأساة العامة كجزء من الذاكرة الجماعية، بل إن كل شعراء تلك الفترة هيمنت على موضوعات شعرهم ملامح المأساة وتجربة الرحيل الدائم، يقول توفيق صايغ[1]:

ليست الأرض هذي
لم أرها فيما مضى
قلبي بعيد
تجدّ قدماي في لحاقه
تسعيان للنفي من جديد
تسعيان للمنفى
أرضي لم تكن أرضي التي عدت أمشي إليها

تضافرت موضوعات اللجوء والمنفى ومعاناة فقد الوطن على نحو خاص في أبعادها الذاتية والإنسانية، فأنتجت في تلك البدايات لتحول شكل القصيدة الفلسطينية، نصوصا متقاطعة على نحوما، أعادت كتابة المأساة إنسانيا، ورغم أنها لم تدرج في شعرالمقاومة كما حدده غالي شكري أوغسان كنفاني فإنها–وهي في بداية الستينات– شكّلت أولى موضوعات المقاومة، كما أن الشعر المقاوم لم يكن في حقيقة الأمر وليد هذه الفترة وما بعدها إذا ما أخذنا في الاعتبار أجيال الشعراء الذين واكبوا بإبداعهم مختلف الأحداث منذ 1917 ابتداء من التعبيرعن رفضهم لوعد بلفوروتسجيلهم ذاكرة الأرض في مختلف المواجهات.

إن تماثل النصوص في موضوعات الغربة والنفي، ووصف مآسي اللاجئين وعذاباتهم وحدته التجربة الجماعية المتشابهة، والتي لم تخرج في جوهرها عن موضوعة المقاومة لأنها تجارب أوقفت إبداعها على ذاكرة الوطن ومشاهد النفي وحلم العودة. ففي قصيدة " ياعنب الخليل" المؤرخة سنة 1966، لم يخرج عزالدين المناصرة عن دائرة هذا التماثل النصي والموضوع المأساوي ،يقول:

سمعتك عبر ليل الحزن أغنية جليلية
يرددها الصغار وأنت مرخاة الضفائر
أنت دامية الجبين
ومرمرنا الزمان المرّ ياحبي
يعز علي أن ألقاك مسبيه [2]

من الملاحظ أن أجيال الشعراء قبل 1967، خاصة في أواخر الخمسينيات و الستينيات ارتبطوا بشكل خاص بحياة المنفى واستثمروا كل أبعادها الانسانية والذاتية،وتحت تأثير واقع حياة المنفى غلبت على شعرهم نزعة رومنسية حزينة تجاذبتها أحاسيس التشاؤم والتبرّم وأحيانا التمرّد ."ذلك الشعر الذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح شعر المنافي بالمقارنة مع شعر المقاومة في فلسطين المحتلة، وحين أقول شعر المنافي فإنني أعني بذلك معظم النتاج الشعري الفلسطيني الذي ظهر خلال فترة الخمسينيات و الستينيات حتى حزيران، ومن المعروف أن ذلك الشعر كان يغرق في متاهات الرومنسية الحزينة و المحبطة ، وبعض

1– توفيق صايغ. المجموعة الشعرية الكاملة. ص: 164
2– عز الدين المناصرة. الديوان. ص:13

مشاعر الاغتراب والحزن[1].وهذه القضية يمكن فهمها في إطار سياقها التاريخي وظروفها، من حيث حداثة المأساة وتأثيروقع الصدمة على الذات.

ومن الملاحظ أن السوافيري في قراءته لأدب الأرض المحتلة يأخذ على شعراء هذه الفترة (أواخرالخمسينيات حتى 1967) الذين كانوا في المنافي أنهم غرقوا في مواقف الإدانة والتبرير، وسلكوا متاهات الرومانسية الحزينة والمحبطة وعنده أن"شعر المنافي في معظمه يقدم الغربة بديلا للأرض،والحنين للعودة بديلا للمقاومة والندب،والعويل بديلا للرفض والتحدي،والتشرنق بالرومانسية الضائعة كبديل للواقعية الثورية، كان شعر المنافي يحوم حول الذات بدلا من الارتباط بالجماهير ونضالها اليومي، ويحلم بالمستقبل عبر منظار التشبث بالماضي بدلا من الانخراط في الحاضر ومكابدته[2]

والموقف هنا يقدم حكما ارتبط بفترة محددة دون أن يتابعها في مستقبلها، حيث أن هذا النموذج الشعري انتقل من التمرد السلبي إلى التمرد الايجابي، فإحساس الغربة وارتباطه بذاكرة الأرض وما خلفه من ذكريات وما صاحبه من أحزان هو الذي مده بعناصر التحول إلى الموقف الثوري ولا أدلَّ على ذلك من تحول الشاعرة فدوى طوقان في عشرات القصائد التي نظمتها بعد 1967، وهي التي عاشت قرابة ثلاثة عقود تحت الاحتلال منذ أولى مجموعاتها "وحدي مع الأيام" 1952. ورغم هذه المعايشة لواقع الاحتلال فإنها ظلت منكفئة على ذاتها وعلى قضاياها العاطفية والرومنتيكية. ولذلك لا يمكن اعتبار هذه الرومانسية الذاتية عند فدوى طرقان أو توفيق صايغ من باب التغريد خارج السرب، فالعودة إلى الذات والتبرّم من الواقع هو في الحقيقة حالة رفض فردية في مظهرها الرومانسي، تحاول مداواة الانهزام وذهول الفجيعة،ضمن سياق اجتماعي خاص، ويمكن كذلك فهم شعر فدوى طوقان في انعزاليته وذاتيته ومواقفه العاطفية،فهو في تأملاته الذاتية يحمل بذور التحرر والمقاومة، ولو لم يتجاوزالمستوى الشخصي، وعبرت فدوى طوقان عن ذلك بقولها في مقدمة قصيدتها "أوهام الزيتون" :في السفح الغربي من جبل "جرزيم"، حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنوعلى نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها. وطالما خيل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة فتحس بإحساسي وتشعر بشعوري، وفي ظلال هذه الزيتونة الشاعرة كم حلمت...[3]".

فهذا التراسل مع الطبيعة، ورغم ذاتيته يكشف عن حالة الرفض والتمرد عند الشاعرة في رحلة بحثها عن الخلاص من القيود الأولى التي فرضتها ترسبات اجتماعية خاصة، وفي هذا التمرد يتجلى عناق الأرض والتمسك بالمكان رغم الطابع الرومنسي الذاتي:

هنا، هنا في ظل الزيتون تحطم الروح قيود الثرى
وتخلد النفس إلى عزلة يخنق فيها الصمت لغو الورى
هنا، هنا في ظل زيتوني في ضفة الوادي بسفح الجبل
أصغي إلى الكون ولمّا تزلْ آياته تروي حديث الأزل

---

1- خليل السوافيري. زمن الاحتلال، قراءة في أدب الأرض المحتلة. اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ط1/ 1979. ص:47-48

2- خليل السوافيري. المرجع نفسه. ص: 48

3- فدوى طوقان .الجموعة الشعرية الكاملة. دار العودة .بيروت.ط 1978. ص:23

هنا يهيم القلب في عالم تخلقه أحلامي المبهمة[1]

هذا الموقف المتمرد (تحطم الروح قيود الثرى) يحمل في بذوره روح والتمرد والمقاومة، وإن كانت ذاتية، فهو في بعده الإجتماعي يعكس الصورة الأولى للتمسك بالأرض ، كما يتضمن إشارات تدلّ على استعداد ذاتي للتحول إلى موضوع المقاومة بمعناه السياسي، وهوما يفسر تحول الشاعرة إلى الشعر السياسي والمقاوم في فترة الستينات،بل إن هذا التحول عندها طال كذلك شكل القصيدة، ومن أمثلة ذلك قولها من قصيدة" إليهم وراء القضبان":

خلف حدود الحلم
تظل خيول الوقت في سباقها
تركض نحو موطن الحلم
خلف حدود الليل
الشمس في انتظارنا تظل والقمر[2]

لقد انتقل شعر فدوى طوقان من مراحله الأولى، من خطاب عاطفي رومانسي متمركز حول الذات،إلى خطاب واقعي ثوري بعد1967 اتسم بالمشاركة في القضايا الكبرى التي كان من أهمها التوجه إلى شعرالمقاومة. حيث أن الموقف العاطفي الذي اتسمت به قصائد طوقان في المراحل الشعرية الأولى كان "خطاب العاشق في عزلته القصوى"على حد تعبير رولان بارت، ليس فقط لأنه كان يحمل رسالة تحرير اجتماعي، ويرتبط تاليا بالمحرمات الاجتماعية في البيئات المحافظة، بل أيضا لأنه خضع لازدراء فلسفي من جانب التيارات الحداثية التي رأت فيه نكوصا رومانسيا (ورجعياأحيانا)..غير أن حالة العزالة هذه لم تسقط عن ذلك الخطاب وظيفته التحريرية، والتقدمية تاليا في إغناء حركة الحداثة عن طريق الارتقاء بالنص الشعري النسائي"[3].

كون الشاعر رومنسيا أو غير ذلك،فإن هذه المسألة لم تبعد أبدا هؤلاء الشعراء عن الحركة العامة التي ميزت الشعر الفلسطيني بين أواخر الخمسينات إلى 1967 فلقد كانت طلائع الشعرفي الأرض المحتلة تدورفي حلقة الرومانسية والذهول أمام وقع الفجيعة محاولة العودة إلى الذات، ولعل حنا أبو حنا، وراشد حسين يمثلان هذه المرحلة تمثيلا صادقا. فالشعر في مرحلته الأولى يخضع مباشرة في التأثير الشعري الآتي من الأرض العربية في الخارج والشاعر يحاول أن يتمثل الفجيعة وأن يداوي جراح الهزيمة مفتشا لنفسه عن مبررات البقاء كي يستطيع احتمال هذا البقاء ..فالشعر هنا يصير مركزا للخلاص الفردي ثم تتم وعلى دفعات عملية الانتقال إلى البحث عن خلاص جماعي[4] وهذا الانتقال أوالتحول من الذاتي إلى الجماعي يصبح امتدادا للحركة الشعرية الفلسطينية بعد 1967،

---

1- فدوى طوقان .الجموعة الشعرية الكاملة. ص:24
2- فدوى طوقان. المرجع نفسه. ص: 615.
3- صبحي حديدي.فدوى طوقان الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي. مجلة الكرمل .ع 79. ربيع 2004. ص: 11.
4- إلياس خوري. جدل الشعر والواقع. قراءة في الشعر الفلسطيني المعاصر. مجلة شؤون فلسطينية. ع 19/مارس 1973. ص: 141

وهو ما دفع محمود درويش إلى اعتبار نفسه امتدادا لأبي سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، حيث يصرّح بذلك في مقدمة ديوان أبي سلمى:"أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا نحن امتدادك، وامتداد أخويك اللذين ذهبا إبراهيم، وعبد الرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد،لا،لسنا لقطاء إلى هذا الحد إننا أبناؤكم" [1]

فشعر هذه الفترة وإن تمحور حول الذات، فإنه اتسع في المقابل للتأملات الإنسانية وللتفاعل مع القضايا الفكرية والاجتماعية والتاريخية، وفي تناوله للمعاناة الفردية لم يغفل المعاناة الجماعية بتبنيه خطابا شعريا يقدم الإنسان من خلال معاناة الذات، ومن ثم اعتمد في نصوصه قولا شعريا يؤطر ملامح النفس والواقع، ويقدم مأساة الوطن من خلال مأساة الإنسان. فمجموعة محمد القيسي "راية في الريح" والتي تدون نصوصا تمتد من سنة 1964 إلى 1967، تلخص بوضوح علاقة الذاتي بالإنساني، كما تؤكد الارتباط بين شعر المنفى وشعر الأرض المحتلة. ومن ثم فإن قضية التمييز بين شعر المنفى وشعر الأرض المحتلة لا يمكن أن توضع في سياق تفضيلي يقر لهذا بالمقاومة وللآخر بالهروب،بل إن الأساس في هذا التصور هو دراسة الانتقال من مرحلة لأخرى ورصد مالحق الشعر من تغيرات ، إذ أن شعر المنفى عندما مرّ بمرحلة "رومنسية الهروب" سرعان ما تحول إلى رومنسية المواجهة، أو الرفض. وذلك ما اتضح بصورة جلية في الخطاب الشعري لما بعد 1967، ولذلك فإنه يمكن اعتبار الاتجاه الذاتي في الفترة الأولى نوعا من العودة إلى مساءلة الذات، وحالة وعي ذاتية في مواجهة الشتات والتيه، يقول محمد القيسي:

طيوف الأمس والذكرى تعذبني
فأجترّ الأسى والصمت والحيره
وتقضم عشب أحلامي نيوب الوحشة المره
وتملأ خافقي بالحزن تفعم عالمي حسرة
وأحضن في ثراها الشوق ألمسه بتحنان
ويغرقني عبير الأرض يسكرني بلا خمره
وأحيا حلمي المنشود ألمح فيه إنساني [2]

العلامة التي يتوقف عندها شعر المنفى،هي علامة الأرض إذ تأخذ بعدها الخاص من خلال علاقة الذات بذاكرة الأرض،وهنا تترك الذاكرة أثرا واضحا في تشكيل الرابط بين الأرض والمنفى، فبينهما جسر من الأحلام والآلام والحنين والغربة والوحشة، وإن كان يتخذ شكلا ذاتيا فإنه في الحقيقة يؤطر وعيا جماعيا لموضوعة الإنتماء للأرض والتشبث بها وتقمّص ملامح هويتها "فهي ترسم إطارات الهوية من خلال الواقع الذي يتحرك وتقيم دلالتها على أساس حركته" [3]وعلى هذا النحو"يتطور موقف الشاعر من التمرد السلبي إلى التمرد الإيجابي الثوري"[4]، ولذلك عكف الشعراء على تصوير الواقع من خلال استجابتهم للمواقف الأولى التي ميزت تجاربهم في بعدها الذاتي، تقول سلمى الخضراء الجيوسي:

---

1- عبد الكريم الكرمي(أبو سلمى).من فلسطين ريشتي. دار الآداب بيروت. ط1971/1. ص: 08
2- محمد القيسي. الديوان . ص: 15
3- إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. ص:223
4- عز الدين اسماعيل . الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 58

عاشق يرتاد عمق الشوق سر الزوبعه
فرحتي أني مع الريح دمائي نشوة والقلب حي
فرحتي أني كالريح تحررت وأبحرت معه
آه وحدي
عالمي موجة خلجان وديعه
فيه أنسى غربتي، حزني، وجودي المستباح
أكشف الجرح لعرّاف الرياح
ثم في الملء أداوي سره
آه ملح البحر قد يشفي الجراح[1]

إن تجربة الوحدة تعكس وجدانا جماعيا صوّر واقع الغربة من خلال مواقف ذاتية وذلك ما لم يقتصر على شعر المنفى، بل كانت لشعراء الأرض المحتلة إسهامات في هذا الاتجاه، خاصة في إنتاجهم الممتد بين سنوات 1964 و1967،وهم الذين عرفوا فيما بعد بشعراء المقاومة، ومن ذلك قول محمود درويش من مجموعته (أوراق الزيتون1964):

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتد سواد الحزن في إحدى الليالي
أتعزى بجمال الليل، في شعر حبيب[2]

فالحركة الشعرية الفلسطينية في هذه الفترة، وسواء أكانت في المنفى أو داخل الأرض المحتلة، شكلت علاقاتها الموضوعية بتفاعلها مع الواقع، ومهما كانت درجة الذاتية فيها، فإنها لم تفقد تفاعلها مع الأرض. كما لم تنقطع في مسارها عن الحركة الشعرية العربية فلم يكن "شعر الأرض المحتلة منقطعا عن حركة الشعر في البلاد العربية وإن كان غير مواكب لها مواكبة تامة كما أن الشعراء قد تربوا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين وحاولوا اللحاق بأسلوب الشعرالجديد بعد أن تعرفوا على رواد هذا الشعر في العراق ومصر ولبنان وسوريا"[3]

وما يهمنا هنا هو ارتباط الشعر الفلسطيني بموضوع الأرض،وأيّا كان اتجاهه فإن" الأرض هي العلامة التي يجري التوقف عندها"[4] وفي متابعة مضامينه وموضوعاته يُلاحظ أنها تدرجت عبر المراحل المختلفة في الخروج "عن سلطة السائد وارتبطت بالمضمون الوطني ارتباطا تاما فكل مضامين القول تبدأ من الوطن وتنتهي فيه حتى أبعد المضامين ظاهريا عن الوطن كالغزل والطبيعة. فالطبيعة مثلا صارت وسيلة لوصف حضارة المكان وتاريخه وهي بذلك تتحول إلى أداة تحريض غايتها تعميق صلة الانسان بأرضه"[5].ولذلك فإن مختلف المصادر تؤكد على أن الشعر الفلسطيني داخل الأرض المحتلة أو في المنفى،

1- سلمى الخضراء الجيوسي. عراف الريح. مجلة شؤون فلسطينية. ع18/ 1961. ص: 48-49
2-محمود درويش. أوراق الزيتون. دار العودة بيروت. ط1989/13. ص: 66
3- خالد علي مصطفى . الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 245
4- إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. ص:225
5- جودت كساب . الشعر والشعراء في فلسطين1917-1948. نحو نظرية في الشعر.دار البيروني للنشر. تونس.ط1/ 1996. ص: 375

لم ينقطع عن موضوعة الأرض بصورة أو بأخرى، كما أن فترة الستينيات من هذه المرحلة شهدت كثافة في إنتاج شعراء الأرض المحتلة وهو ما " يكاد يغطي بغزارته مساحة واسعة في خارطة الشعر العربي مع أن الفترة الزمنية التي ظهر فيها قصيرة، فكمية الشعرالتي كتبت قبل خروج محمود درويش من الأرض المحتلة تمثل تطورا نوعيا أيضا ولم تستغرق أكثر من عشر سنوات[1].

### 3- تحولات الشعر الفلسطيني بعد 1970

مفهوم التحول لا يعني التغير الجذري في مسار الشعر الفلسطيني بعد 1970 وإنما هو استمرارلحركة التحولات الشعرية التي نضجت في أواخر الفترة السابقة واستمرت إلى يومنا. أما المتغيرات الطارئة والتي أدخلت هذا الشعر إلى مرحلة جديدة في مسار الشعر الفلسطيني خاصة في مستوى الموضوع الشعري فلقد توفرت لها أسباب تاريخية وفنية .

أما التاريخية فهي الأحداث المتلاحقة منذ هزيمة 1967 وما تبعها من أحداث وصولا إلى زمن الانتفاضة الأولى والثانية وحلم الدولة الفلسطينية وهو ما أسهم في توجيه موضوع النص الشعري الفلسطيني إلى مقولات المقاومة واستعادة الأرض، وتطورها بعد ذلك إلى مضامين سياسية واجتماعية وذاتية أنتجتها الظروف المتجددة. وأما الفنية فتتمثل في التحول التام إلى الأشكال الشعرية الجديدة (القصيدة الحرة والقصيدة النثرية) وتقلص مجال القصيدة الخليلية باستثناء بعض الأصوات الشعرية المخضرمة كالشاعرحسن البحيري.

وليس شكل القصيدة هو الجديد في حدّ ذاته وإنما انتشاره وهيمنته على جزء كبير من المدونة الشعرية وهذا الامتداد يجد خلفية له في انجازات عقد الستينات التي أرست بذور التحولات الفنية الرئيسية في الشعر الفلسطيني.

ومن جهة الموضوع ظهور حركة شعر المقاومة داخل الأرض المحتلة وامتدادها إلى شعر المنفى، ولقد أدت عملية استيعاب الاحتلال إلى بروز حركة مقاومة ثقافية كان مجال الشعر أكثرها خصبا وغناء ليس بسبب كثرة الأصوات الجديدة فيه ولا بسبب غزارة الإنتاج الشعري على مستوى الكم، ولكن بسبب التحولات الجوهرية في الاتجاهات الشعرية"[2] حيث طالت هذه التحولات شعراء الجيل الأول، إذا أن الشاعرة فدوى طوقان والتي أخذ عليها الانكفاء على الذات في شعرها لأكثرمن عقد نجدها وبعد لقائها بشعراء المقاومة(سميح القاسم ومحمود درويش سنة1968) تغيروجهة موضوعاتها الشعرية إلى الإلتزام بالمقاومة ابتداء من نشرها قصيدة " لن أبكي"[1]. وهذا التحول لم يكن في الواقع إلا تحولا في مفهوم المقاومة في شعرها " فلقد كانت شاعرة مقاومة في كلتا المرحلتين ، ولكن

---

1- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 243. (من سنة 1960 إلى 1971، صدر لدرويش عصافير بلا أجنحة 1960،أوراق الزيتون 1964،عاشق من فلسطين 1966،آخرالليل 67 حبيبتي تنهض من نومها71.أما سميح القاسم فنشر:مواكب الشمس1958.أغاني الدروب1964، إرم 1965. دمي على كفي1967. دخان البراكين1967 سقوط الأقنعة1969. في انتظار طائر الرعد 1970.أما توفيق زياد فصدر له :أشدّ على أياديكم (لم يؤرخ). ادفنوا أمواتكم وانهضوا 1969.

2- خليل السوافيري. زمن الاحتلال. ص: 50

3- خليل السوافيري. المرجع نفسه. ص: 51

مقاومتها الأولى ظلت محصورة في نطاق ضيق صيغ من مادة الحلم أما مقاومتها الأخيرة فقد اتسعت دائرة الرؤية فيها حتى لتشمل الواقع الدامي بكل قسوته وكثافته وتعقيده"[1]

يعدّ موضوع المقاومة من أهم الظواهر الموضوعاتية التي ميزت الشعر الفلسطيني في هذه المرحلة لدرجة أن صورة المقاومة شكلت أهم الملامح التي عُرفت لهذا الشعر. غير أن خارطة الشعراء انحصرت منذ البداية في نماذج محددة اتجهت إليها كل الدراسات كما حصرت الشعر المقاوم من حيث الحيز الجغرافي على شعراء الأرض المحتلة باعتبارأنهم من حملوا لواء المواجهة الثقافية ضد المحتل وبالتالي تعرضوا للحصار والسجن والمصادرة، وهو ما أدى إلى تبلورتصورعام يرى أن شعر المقاومة انحصر في الأرض المحتلة والتزم بها وبقضاياها، ومن ذلك قول غسان كنفاني:" لقد انطلق شعر المقاومة من أرض التزام ومن التزام الأرض وكشف عن طريق الممارسة و المواجهة أعماقه وأبعاده وحقق في هذا النطاق، برغم كل المصاعب، التي لا تصدق توهجا فخورا من حيث المضمون والشكل على السواء يضعه بلا تردد في مقدمة الحركة الثقافية العربية الراهنة "[2].

لكن هذا الرأي يشير إلى فترة محددة تناولها غسان كنفاني ويشيربها إلى فترة:48-68 كما أن عدد الشعراء الذين استشهد بنماذجهم يسير جدا مقارنة مع عدد الشعراء المعروفين في هذه الفترة، حيث يقتصر على ذكر حنا أبو حنا، محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، فوزي الأسمر، راشد حسين. ومما يلاحظ على هذه الإشارات أن بعض الشعراء كمحمود درويش لم يعرف إلا بعد 1964، إذ أن هذه الفترة كانت بداية عهده بالشعر ومن ثم لا نجد ميزة فنية يتم تصنيفه على أساسها سوى موضوع المقاومة والارتباط بالأرض. بالإضافة إلى أن هؤلاء عاشوا تحت الاحتلال وذاقوا الأسر والسجن ومنهم من غادرفلسطين بعد هذه الفترة بقليل[3]، وأشير هنا إلى أن معيار الوجود داخل الأرض المحتلة لا يمكن أن يكون سببا في وصف الشاعربالمقاوم بل العبرة بالنص الشعري وارتباطه بقضايا الوطن، وإلاّ لانتهى اعتباردرويش من شعراء المقاومة مباشرة بعد خروجه من فلسطين.

ومن الدارسين من حصرالشعر المقاوم في ثلاثة أسماء " درويش وسميح القاسم ، وتوفيق زياد"[4] كما أن أغلب الشعر المشار إليه يبقى في دائرة الشعر الذي كتب قبل 1970، يبدو أن مسألة الشعر المقاوم لا تتوقف عند فترة محددة كما لا يمكم حصرها في مشاحة جغرافية معينة، وإذا كان الأمر كذلك فأين نصنّف الشعر الذي كتب بعد هذه الفترة ؟ وأين نصنّف الشعراء الذين عاشوا في المنفى ؟؟

فعلى مستوى الموضوع الشعري نلاحظ ظهور اتجاه عام في الشعر الفلسطيني وهو اختيار موضوع المقاومة موضوعا مركزيا استمرّ وازداد انتشارا في عقد السبعينات بفعل الأحداث التاريخية التي كان لها الأثر المباشر في الترويج لهذا الاتجاه خاصة هزيمة 1967، وأحداث الأردن 1970. وبعدها حرب 1973، ثم الحرب الأهلية في لبنان وما عقب ذلك في الثمانينات وصولا إلى الإنتفاضة الأولى والثانية .

---

1- غالي شكري. أدب المقاومة. ص: 418

2- غسان كنفاني . الأدب الفلسطيني المقاوم. ص: 98

3- خروج محمود درويش سنة 1971

4- عبد القادر القط. في الأدب العربي الحديث. دار غريب. القاهرة.2001. ص: 31- 104

هذه الأحداث المتواصلة كان لها أثرها في تأجيج شعر المقاومة و المواجهة وفي غمرتها اتجهت اهتمامات الشعر إلى موضوعها،"غير أن هذا الانشغال شبه التام بموضوع المقاومة كان لابد أن يثير المصاعب على المستوى الفني،وكان أحد هذه المصاعب خطر وقوع الشعر ضحية للتكرار في موضوع لا تسمح طبيعته نفسها (المقاومة الخلاص، التضحية بالذات، تمجيد البطولة) بالكثير من التوسع و التجديد"[1]

إن إثارة هذه القضايا والتساؤلات، تؤكد صعوبة تحديد أجيال الشعراء والقضايا الفنية المختلفة التي ارتبطت بشعرهم، بالنظر إلى تداخل الأجيال وتعايشها داخل التجربة الشعرية العامة. ومن ثم فإن البحث في شعر فترة السبعينات وما بعدها يلفت الانتباه إلى جيلين توحدهما الاهتمامات ويميزهما عن بعض طول التجربة، وإذا اشتهر شعراء كمحمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم وغيرهم فإن ذلك لا يلغي وجود غيرهم وإن كانوا أقل شهرة، فشاعر كمحمد القيسي [2]وخالد أبو خالد، أوعزالدين المناصرة بالإضافة إلى عشرات الأصوات في الساحة الشعرية الفلسطينية كان لهم حضورهم المميّز.

ومع تداخل الأجيال بدت ملامح مشكلة فنية تمحورت حول قصيدة المقاومة، إذ أصبحت "قصيدة واحدة في نشوئها ومسارها وغايتها، مادامت تسجل بصمتَها الفاعلة والمؤثرة في مقاومة الاحتلال والتصدي له، وإذا كانت قصيدة الجيل الأول مصرّة على ثوابت المقاومة التي تبرز في التمحور حول الأرض وحمايتها والثبات فيها والتركيزعلى الجذور والامتدادات التاريخية، فإن قصيدة الجيل الثاني لا يمكن أن تبتعد عن هذا المسار"[3] لأنها قصيدة تمرحلت في واقعها وزمنها وتاريخها، فتمحورت لذلك حول موضوعها: المقاومة / الأرض.

وبما أن القصيدة تمرحلت في زمن تاريخي اتسم بتسمم الحياة واهتزاز التوازن النفسي إثر هزيمة 1967 وضياع ما تبقى من الوطن واحتلال فلسطين بالكامل بحيث أضيف إلى اللجوء في المنافي لجوء داخل الوطن ، وعلى هذه الخلفية اختلف موضوع الشعر عن مراحله السابقة فبدأ الشعراء يعبرون عن إشكاليات وتساؤلات نهضت بها القصيدة بعد ذلك وتعمّقت أكثر في السبعينيات والثمانينيات ، وفي بداية هذه المرحلة "كان الإحساس بالهزيمة باهظا إلى درجة الموت وهو ما عبّر عنه الشعر الفلسطيني في تلك المرحلة على قلته وكانت الشاعرة فدوى طوقان هي من بكت تلك الهزيمة حتى النخاع، تقول وهي تبكي على بيت نسفه الحاكم العسكري الإسرائيلي في مدينة نابلس[4] :

كانت الخمسة والستون عام

صخرة صماء تستوطن ظهره

حين ألقى حاكم البلدة أمره :

انسفوا الدار وشدّوا

ابنه في غرفة التعذيب " ألقى

---

1- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ص: 78

2- توفي في عمان الأردن في 2003/08/01

3- طلعت سقيرس. الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني. ص: 22

4- محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن 1950-2000. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله. ط2004/1. ص: 06

حاكم البلدة أمره
ثمّ قام
يتغنى بمعاني الحب والأمن
وإحلال السلام [(1)]

ومع كثرة النماذج وتعدد التجارب وتداخل الأجيال بالإضافة إلى اجتماع واقع الاحتلال والمنفى التمس الشعراء مرجعيات مختلفة حاولوا أن يستمدّوا منها جذورهم كما أصبحت لهم ملاذا فتحوا عليه فضاءات نصوصهم ، فمنهم من تغنى بالقومية العربية ومنهم من تمسّك بالتراث الكنعاني ومنهم من ظل يسترجع ذاكرة الطفولة والوطن وهكذا تنوعت التجارب وتعدّدت لكنها التقت دائما على موضوع التغني بالوطن وحلم العودة .

وأمام تنوع هذا الإنتاج الشعري نلاحظ انتشار روح التجريب خاصة عند الشعراء الشباب بالإضافة إلى اندماجهم الكلي في تيارات الحداثة لدرجة أن شغلت قصيدة النثر حيزا هاما في فترات الثمانينيات والتسعينيات.

وهنا أصبحت القصيدة الفلسطينية أمام ثابت التمسك بموضوع الوطن ومجموعة متغيرات جمالية وفنية اختلفت نسبيا بين شعراء الأرض المحتلة ومن عاشوا في الشتات. فالبنسبة لهؤلاء الذين بقوا تحت سلطة الاحتلال كان عليهم مواجهة الواقع الجديد "وكان على هذه القصيدة الفلسطينية بالذات أن تتحدّث عن حبّ المكان وعن حبّ الجماعة دون أن تنغمس في العنصرية او اللاإنسانية ، كانت مهمّة هذه القصيدة صعبة جدّا إذ كان عليها أن تقاتل عدوها بشرف لا يتمتّع به مثل هذا العدو"[(2)] وقد يكون هذا الواقع الجديد وراء كثير من الموضوعات الشعرية التي تناولت وبجرأة موضوع التعايش الإجباري بين المحتل وصاحب الأرض، والذي أخذ صورة الحبّ المستحيل أمامه تحديات التاريخي والسياسي ، ومن نماذج ذلك بعض نصوص محمود درويش بعد سنة 1969،والتي تغنت بالحب الدرامي في شخصية "ريتا" وشولا التوراتية، يقول درويش في قصيدة ريتا أحبّيني :

في الحلم ينضمّ الخيال إليك
تبتعدين عني
وتخاصمين الأرض
تشتعلين كالشفق المغنّي
ويداي في الأغلال
ريتا أحبّيني وموتي في أثينا
مثل عطر الياسمين
لتموت أشواق السجين
الحبُّ ممنوع ..
هنا الشرطي والقدر العتيق .
تتكسّر الأصنام إن أعلنتَ حبّك
للعيون السود

---

1- فدوى طوقان. الديوان. ص: 475

2-محمّد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص: 15

في الحلم شفاف ذراعكِ
تحته شمس عتيقه
لا لون للموتى ولكني أراهم
مثل أشجار الحديقه
يتنازعون عليك
ضميهم بأذرعةالأساطير التي وضعتْ حقيقه
لأبرر المنفى وأسند جبهتي
وأتابع البحث الطويل عن سرّ أجدادي وأول جثةٍ
كسرتْ حدود المستحيل(1)

هذا الواقع التاريخي والسياسي المعقد أغنى قصيدة الأرض المحتلة بالموضوعات وألهمها تأمل واقعها جماليا كما فتحها على المكان الذي استحضرت خلفيته ورموزه من الكتب المقدّسة والأساطير والتاريخ وتوسعت فيه إلى مختلف الثقافات الانسانية.

أمّا قصيدة المنفى فهي الأخرى كان لشاعرها همومه وقضاياه الذاتية والانسانية التي لم تفصله عن ذاكرة الوطن الذي تمثّله في مختلف الصور المكانية بحرا وصحراء وحلما، فكانت الأم/الوطن هي الغائب الحاضر. فهذا الشاعر محمد القيسي ربط في شعره بين الأم الوطن وجعل من ذاكرة الطفولة والحنين إلى ربوع الأرض أحد الموضوعات الرئيسية لدواوينه، بينما اكتشف عزالدين المناصرة في الذاكرة الكنعانية تاريخا أسقطه على الجذور التي تربطه بأرضه كما سار كل من إبراهيم نصر الله ومريد البرغوثي في دروب المنفى وجعلا من تفاصيله وأوجاعه مرجعيات لخيال الوطن.

وبالإضافة إلى هؤلاء الشعراء ظهرت أسماء جديدة داخل الأرض المحتلة وفي الشتات أمثال وليد خازندار، وغسان زقطان، وزكريا محمد، وراسم المدهون، وطاهر رياض، وخيري منصور،ومحمد الأسعد، والمتوكل طه،ومراد السوداني وغيرهم كثير وأمام توسع المشهد الشعري الفلسطيني بشكل ملفت فإنه من المنطقي أن تتفاوت التجارب الإبداعية مدفوعة في حركة تجريبية واسعة.

ومع الاحتفاظ بموضوع الأرض فإن قضايا أخرى كثيرة تراجعت أو انقطعت خاصة في مجال الأنماط اللغوية وأساليب التشكيل الدرامي الناتج عن المزج بين قصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية وهو ما كان له انعكاسه على مستوى النص من حيث توظيف أساليب الحوار والسرد والزمان والمكان والميل إلى القصيدة الطويلة،وكما قال الشاعر غسان زقطان: "كان ثمة رغبة شديدة لدى الشاعر في النظر من زاوية جديدة إلى ما يحيط به مما ولّد لدى الشعراء الفلسطينيين وغيرهم من الشعراء العرب الرغبة في تدميرالبطولة إضافة إلى تدمير الشجاعة والتأسي والحب والفروسية وجميع الديناصورات الأخرى"(1)

لقد عاد الشعر الفلسطيني بقوة في فترة السبعينات وما بعدها إلى الساحة الأدبية، حتى تصدر بعضه ريادة الحركة الشعرية العربية( محمود درويش، سميح القاسم، عز الدين المناصرة، محمد القيسي،المتوكل طه) وبالاضافة إلى هؤلاء،ظهرشعراء شباب أخذوا بالبحث

---

1- محمود درويش . الديوان . ط13/ 1989. ص: 274_278

لهم عن مكان في زحام الشعراء مع مطلع السبعينات، ومنهم من نسته مصادر الشعر الفلسطيني في غمرة هذا الزحام، ومن أهم النماذج المنسية رغم قلة إبداعه بسبب الموت الشاعر:علي سيف أحمد فودة[1]وصدرت له خمس مجموعات هي: فلسطيني كحد السيف 1969 وقصائد من عيون امرأة 1973 وعواء الذئب1977 الغجر 1981

وإذا عدّت الدراسات محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد من مؤسسي شعر المقاومة في الأرض المحتلة فإنه من باب أولى أن نجمع إليهم علي فودة ففي مجموعته " فلسطيني كحد السيف" يهدي أولى مجموعاته الشعرية إلى فلسطين قائلا : إلى من عشقوا التراب فظلوا هناك في حيفا ويافا، في القدس ونابلس،في قنّير ودير ياسين ظلوا مع الأشجار والريح والبحر ظلوا يقاومون[2] وفي أولى قصائد الديوان يعلن الشاعر انتماءه للمقاومة من خلال التمسك بهويته الفلسطينية وهي في معانيها وصورها تتقاطع مع قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين[3]، يقول علي فودة:

فلسطيني
فلسطيني
أقول لكم بأني مثل جدي
مثل زيتون فلسطيني
فلسطيني على مر الدهور أنا
فلسطيني
فلا شرق ولاغرب
ولا الأيام تشفيني[4]

وجاءت قصائد الديوان في مناخ شعر المقاومة الذي بدأ رحلته في المرحلة نفسها، ولذلك فإن قصائد فودة في هذا الديوان لا تبتعد عما عرفناه في أعمال أخرى لدرويش والقاسم وزياد سواء في المعاني الوطنية التي تعلن عنها القصيدة أو في أسلوب التعبير الذي شكل نمطا تميز به شعر المقاومة[5]. وهذه التجربة الشعرية على قصر مداها، لها مكانها داخل حركة الشعر الفلسطيني، واستطاعت استيعاب تجربة الأرض والمنفى إلى جانب حركة الشعروتحولاته الفنية، ومع اتساع ميدان التنافس بين الشعراء الفلسطينيين بقدر متزايد من الجرأة والابتكار، فسقط العشرات منهم على الطريق [6] وفي خضمّ هذا التدافع إلى ساحة الشعر الفلسطينية ظهر من بين شعراء الجيل الجديد ،إبراهيم نصر الله[7] حيث تفرد بتجربته من خلال شكل القصيدة القصيرة، ففي ديوانه "عواصف القلب " يتجه إلى اعتماد هذا الشكل الذي ينبني فيه النص على سلسلة مقاطع شعرية هي أشبه بالومضات المتتالية ، وهي رغم

---

1- من مواليد حيفا 1946. استشهد في بيروت سنة 1982،ويعرف باسم علي فودة
2- علي فودة. فلسطيني كحدّ السيف. منشورات عويدات .بيروت. ط1/ 1969. ص: 05
3- محمود درويش .عاشق من فلسطين. ط13. ص: 84
4- علي فودة. فلسطيني كحدّ السيف. ص: 07-08
5- محمد عبيد الله. فلسطيني كحدّ السيف. مجلة الشعراء ع:2003/20. ص: 37
6- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ص: 80
7- ولد بعمان الأردن سنة 1954 أصدر إلى الآن 14 عملا شعريا وسبع روايات.

انقطاعاتها توحّدها المساحات الضوئية التي لا تنفصل، إذ كسر موضوع القصيدة فيها، "فلا نكاد تقف على جزئية موضوعاتية حتى يتسع إلى عالم أشمل، إنه يلج عالما من التصور الكوني والرؤية الكونية التي تحملنا بنارها بقوة الإحساس بهذه الوحدة الوجودية بين العالم الأصغر والعالم الأكبر وقوة الاندماج فيها"(1).

لقد شكل إبراهيم نصر الله تجربته الشعرية من تنوع متداخل بين الذاتي والإنساني كما استمرّ في التجريب مع شكل القصيدة، فكتب القصيدة الديوان" نعمان يسترد لونه" كما كتب قصيدة اليومي والواقعي، والقصيدة الومضة التي تكتفي بالتقاط صورة تختزل تجارب تسجيلية، بالإضافة إلى نصوصه السردية، وبالنظر إلى تجربة هذا الشاعر والروائي ،نلاحظ تقاطع الأنواع الأدبية لديه، وتأثره بمراجعها الفنية، ولذلك كثيرا ما نصادف الملامح السردية في نصوصه الشعرية والتنويع بين القصيدة النثرية، وقصيدة التفعيلة.

ورغم ظهور هذه التجربة الإبداعية وفق خصوصيات صاحبها، فإنها في طبيعة تكوينها الفني تمتد في تجارب سابقيه، إذ تتقاطع في كثير من النصوص مع تجارب محمود درويش وسميح القاسم وعز الدين المناصر، ولا يعني ذلك تبعيتها المطلقة لهؤلاء، فالشاعر يمتلك القدرة على التنويع داخل تجربته الشعرية، وفي هذا التنوع كأنما يدخل في حالة صراع مع قصيدته، فهو دائم البحث عن الشكل المناسب لنصه وهو بذلك لا ينقطع عن التجريب و المغامرة الشعرية، وهذا البحث في الشكل في قصيدته يعكس بعدا آخر في موضوع النص هو البحث عن الشكل النهائي للوطن والأرض في شعره، ويلتقط هذا البعد من خلال حوارياته الشعرية و الصحفية، إذا يعلق في إحدى المقابلات الصحفية بقوله: "قبل أحد عشر عاما كتبت حوارية الصديقين وأراني الآن حاضرا في أدق تفاصيلها..تفاصيلها التي غذت فضاء القصيدة وفضاء المدى العربي، كتبت يا صديقي "في الوقت متسع" وأنا سأواصل هذا الكلام... لا القصيدة اكتملت ولم تكن تريدنا أن نكتمل.. ولا أوطاننا اكتملت، وكنا نريدها أن تكتمل أوطاننا النصف... التي لا نبدو فيها أكثر من أسرى حروب"(2) هذه المحاورة تكشف البعد الإنساني المرتبط بتجربة الفلسطيني وارتباطه فنيا بالحالة الفلسطينية، ويمكن أن نلتمس أثر هذه التجربة في كل الأعمال الشعرية مهما بلغت من الذاتية والتمركز حول الذات أو الإنسان.يقول إبراهيم نصر الله (3)

أمي الجميلة تعرفها
ثوبها لم يزل راية للأغاني
وراحتها لم تزل وطنا لصغار الحمام
جمّعتنا.. وفي الوقت متسع لدماء جديدة
وصمت جديد
ومتسع لبكاء القصيدة
ورحيل بعيد

التوقف عند تجربة إبراهيم نصر الله، إنما هو توقف عند نموذج من الشعر الفلسطيني الذي عرف توجها فنيا جديدا بعد السبعينات، وهو ما يفسّر تنوع التحولات والتجارب بين الشعراء

1- إحسان عباس. مقدمة ديوان إبراهيم نصر الله. ص : ب.
2-حوار مع الشاعر إبراهيم نصر الله.
3- إبراهيم نصر الله. الديوان . ص: 303-304

ورغم الطبيعة المأساوية للحالة العامة فإن مختلف التجارب الشعرية بدأت تبتعد أو ابتعدت عن النزعة البكائية واتخذت اتجاها إنسانيا وجماليا متميزا، فهو مازال يرتبط بموضوع المقاومة ومختلف تجاربها الشعرية والموضوعاتية، وفي نفس الوقت واصل تطوير امتلاك الأدوات الفنية وتنويع التقنيات الأسلوبية والتصويرية، يقول إبراهيم نصر الله في إحدى قصائده:

كنت أطوي دمي و الطريق
وأعبر هذا الزحام
منذ عشرين عام
فجأة و إذا الورد في الشرفات كثير... كثير
وأنى توجهت حف الندى بدمي
وتدافع صوبي الحمام"[1]

ومع هذه التحولات التي شهدها الشعر الفلسطيني بعد السبعينيات، والتي عاد فيها الشعراء إلى الذات نتيجة المتغيرات الاجتماعية والسياسية الطارئة فإن موضوعاتهم الذاتية لم تكن منعزلة عن الأحداث وإنما حولن اليومي إلى تساؤلات عامة تمحورت حول قلق أسئلة الهوية والانتماء والوجود ، وهو موضوع يبدو نتيجة تأثر الشاعر بالأحداث العامة خاصة بعد التسعينيات حين وجد الفلسطيني نفسه أما تفاوض وسلام بدون وطن أو حدود[2] وهذا ما انعكس تماما في القصيدة التي صارت أكثر فأكثر رمادية وقاتمة ..وإذا كانت القصيدة الفلسطينية قد احتفلت بصور الفدائي والثورة والوطن فإن القصيدة هذه وبعد التسعينات تحولت إلى داخلها تسأل ذاتها وتحاسب نفسها لا فرق في ذلك أكانت هذه القصيدة قصيدة منفى أوقصيدة محلية على أرضها المحتلة"[3] .

ومن نماذج هذا التحولات طبيعة الموضوعات الشعرية التي حملتها نصوص درويش المتأخرة ومنها المجموعات الشعرية: لماذا تركت الحصان وحيدا و"سريرالغريبة" و"حالة حصار"و"الجدارية" و "لا تعتذر عما فعلت" ومجموعة "كزهرة اللوز أو أكثر" 2006.

وإذا عرف للشاعر سبقه في شعر المقاومة، فإن هذه المجموعات انتقل فيها الموضوع من العام إلى الخاص، فأصبحت القصيدة تجارب ذاتية تتجرد من اليومي والداخلي لتتحول إلى موضوعة فلسفية ذات طابع تجريدي مغرق في التأملية وتحاول فهم سؤال الهوية والمكان والمصير في ضوء تغيرات الحاضر. كما أنها في أحد أبعادها تساؤلات وجودية تستفسر المرحلة- وإن كانت خاصة – فهي في وجهها الآخر تحمل ملامح العام و الوجود الجماعي في المستقبل، ومن مظاهرها الفنية بالإضافة إلى طول النص (عند درويش) شيوع ظاهرة التلاعب بالضمائر على مستوى "الأنا والنحن" ، وبأسماء الإشارة "الهنا والهناك"، واعتماد الصورة التجريدية المكثفة. وهو ما يشير إلى تحول الخطاب الشعري في هذه المرحلة الأخيرة إلى أبعاد فكرية، ففي أول مقطع من الجدارية يتجه الخطاب نحو المستقبل، ويتحرك نحو موضوعات فلسفية ووجودية، يقول درويش:

---

1- إبراهيم نصر الله . الديوان . ص: 454
2- محمد حلمي الريشة ومراد السوداني . شعراءمن فلسطين. ص: 24
3- المرجع نفسه. ص: 26

هذا هو اسمك
قالت امرأة و غابت في الممر اللولبي
أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحمل جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى، ولم أحلم بأني
كنت أحلم كل شيء واقعي، كنت
أنني ألقي بنفس جانبا
وأصير، سوف أكون ما سأصير في
سأصير يوما ما أريد. [1]

تحول الخطاب الشعري نحو التساؤلات الوجودية التي تثير قضايا المصير الفردي والجماعي، لم يقتصر على شعر درويش فحسب، بل شمل كذلك المجموعات الأخيرة من شعر محمد القيسي، وسميح القاسم، يقول سميح القاسم:

وبعض الجنون لغات
تضاجعها في فراش التراب لغات
أيولد نسل جديد
أيَفْجأ مسخ جديد
لي الله، أسئلتي لا تزال تردّدني
من قميصي العتيق إلى آخر الروح
( ماتت)
وأسئلتي لا تزالُ تردّدني ...[2]

التوجه إلى الذاتية، لم يعزل الشعر الفلسطيني عن واقعه التاريخي والسياسي والجمالي ،لأن الموضوع المركزي ظل ماثلا في مختلف التجارب الشعرية ، وفي كل الوقائع، مهما كانت ذاتية، تسلح الشاعر بالقصيدة، "إذ يظل الشعر حالة ما من الهروب الذي يمكن ويسلح المرء أوالشاعر بعدّة المواجهة والصدامية التي لابد آتية مابين الشاعر والواقع ،هذا لا يعني نفي الواقع من اهتممات الفنان ،بقدرما يعني تغلغل هذا الفنان في نواحي هذا الواقع وأبعاده والتحليق عبر تفاصيله على الأقل لفهمه واستيعابه"[3] وهذا التداخل بالواقع ومنجزاته على الذات كثيرا ما أثر في صبغ القصيدة الفلسطينية بمسحة حزن شكلت هي الأخرى ظاهرة معنوية لدى جل الشعراء، فهذه الظاهرة نلتمسها بشكل واضح في شعر محمود درويش، و محمد القيسي،ومريد البرغوثي،...وعندما نتابعها في مختلف الأعمال الشعرية نلاحظ ارتباطها بمجموعة مكونات فنية ومعنوية.

فمن حيث الشكل تستند هذه النصوص دائما إلى الأنا و مخاطبة الذات ، وموضوعيا ترتب مسافة وجودية ترتبط بحالات الاغتراب والنفي واللجوء والموت والحياة والخوف من المصير المجهول،وتاريخيا نجد لهذه الظواهرالشعرية خلفية في النص الشعري الفلسطيني

---

1-محمود درويش. الجدارية . ص: 9-10
2- سميح القاسم. الكتب السبعة. ص: 134
3- صبحي حديدي. محمد القيسي المغني الجوال. مجلة الكرمل. ع2004/78. ص:148

منذ بداية المأساة، وانطبعت من حينها على أغلب النصوص، لكن المتجدد فيها هو تواتر جدل هذه الحالات واتخاذها بعدا فلسفيا وجوديا خاصة في شعر محمود درويش و محمد القيسي، وبدت في تمركز النص حول الذات و تحويل ذلك التمركز إلى أسئلة تستثير وعي الذات و وجودها، و تتضح هذه الظواهر –أكثر– في المجموعات الأخيرة لمحمود درويش: سرير الغريبة، الجدارية، لماذا تركت الحصان وحيدا، حالة الحصار، لا تعتذر عما فعلت. وبقراءة سريعة للعناوين تتجلى موضوعات الغربة والوحدة والحصار... أما ثنايا النصوص فتكثرفيها أساليب الاستفهام المختلفة .

وهذه الظواهر الأسلوبية لا تكتفي بمثل هذه النماذج من الإستفهامات، وهي إن ارتبط بتجارب وتأملات خاصة، فإنها لاتبتعد في جوهرها عن العام المشترك. ذلك لأن التساؤل الذاتي هو نفسه التساؤل الجماعي إذا ما أخذنا في الاعتبار أن موضوع الشعر هو نفسه موضوع قضايا الوطن. وهو ما يحقق تداخل الفردي بالجماعي في الشعر الفلسطيني، هذا التداخل لا ينفرد به مشاهير الشعراء فحسب، بل إن جيل الشعراء الشباب الذي بدأ يتحسس طريقه في الثمانينيات و التسعينيات لم ينفصل عن مجتمع الانتفاضة، حتى أننا أصبحنا نسمع عن مصطلح جديد يضاف إلى شعرالمقاومة، ونلاحظ أن التسمية ترتبط بفعل جماعي يمتزج بالقضية الجماعية من المقاومة إلى الانتفاضة، وهوما يوحي باستمرارنوع من السياق الجماعي الذي سعى إلى صياغة جمالية للالتزام بقضايا الوطن وتشكيل هويته الفنية و الجمالية "وهذه الظاهرة لا تشكل انقطاعا على شعر المقاومة الفلسطيني بل هي امتداد له[1]، وهو يصوغ موضوعا متجانسا لا يختلف في تناول قضية الوطن إلا باختلاف الخصوصيات الفنية عند الشعراء، وكل النصوص لا تنقطع عن تشكيل هوية الأرض وهوية الذات شعريا.

الشعر الفلسطيني في مراحله المختلفة شعر ارتبط بواقعه التاريخي والسياسي، وهو بهذا الارتباط لم ينقطع عن تصوير المكان في كل جزئياته، وإذا كانت هناك نقاط نستطيع تسجيلها في مدونة هذا الشعر، هو ارتباطه بموضوعة الأرض وما يتفرع عنها من قضايا فنية و معنوية، بحيث أن هذا الارتباط يعكس التمسك بهوية الانتماء إلى هذه الأرض، والتي تنعكس لدى مختلف أجيال الشعراء، بما فيهم جيل الشعراء الشباب الذي بدأت تشكل ملامحه مع مطلع التسعينات، حيث أن هذه الظاهرة تبشر بولادة أسماء شعرية سيكون لها شأنها وحضورها في المستقبل"[2]

والملفت في هذا الجيل من الشعراء الشباب أنه نشاء في كنف الجامعات الفلسطينية، وانتظم في منتديات أدبية، كما استمد بعض عناصر تكوينه من الموروث الشعري الفلسطيني الحديث في مختلف اتجهاته وأعلامه. ومن هؤلاء الشعراء مراد السوداني، محمد الديراوي، بشير شلش، طارق الكرمي، عبد الرحيم الشيخ، ديمة عبد اللطيف...وغيرهم. ومن هؤلاء الشعراء من أعلنوا عن وجوده في الساحة الأدبية من خلال نشر مجموعات شعرية، فردية و جماعية، و كان نشر مجموعة "ضيوف النار الدائمون" بمثابة الإعلان عن ميلاد جيل من الشعراء الشباب يحاول أن يحقق استقلاله بمواقفه بعيدا عن أية وصاية أو أبوية.

---

1– فائز العراقي. شعر الانتفاضة في البعدين الفكري والفني . ص: 09

2– فائز العراقي. المرجع نفسه. ص: 101

وتحتوي المجموعة مختارات شعرية لشعراء هم : أنس العلية، أحمد الحاج ،عبد الرحيم الشيخ، أشرف الزغل، مراد السوداني ،محمد الديراوي، محمود أبو هشهش، غادة شافعي، بشير شلش، وليد الشيخ ،رجاء غانم، نوال نقاع. وما يلفت الانتباه في هذه المجموعة ورغم صدورها عن مؤسسة ثقافية فلسطينية متخصصة، أنها لا تحتوي أية مقدمة تعرف بالظاهرة، و يكتفي غسان زقطان بالإشارة ،في آخر المجموعة، إلى ما يميز النصوص وهو إحساسها العميق بالحياة و قوة الاختيار الذي تتمتع به [1]،وهذه النصوص تنخرط بشكل لافت في قصيدة النثر وكأنها تتبناها شكلا لها، وفي موضوعاتها لا تنفصل عن موضوعة الأرض، والغربة، و التأملات الذاتية التي تمزج الخاص بالعام، يقول أنس العلية:

هكذا تبد ئين الحكاية
كل الذين يحبون عينك ماتوا
ولم يأخذوا حلمهم من يديك
ولم يسمعوا صوتهم
حين قالوا نحبك
لم يكملوا صوتهم
رأوا أن سحرك من غير ساحر
وأن لياليك سائحة في الهواء
ولكنهم تركوا أرضهم كالرعاة
تبعوا طيرهم كالغزاة
وعادوا ضحايا[2]

هذه الملامح الموضوعاتية ( الغربة و التأملية) تتكرر عند الشاعر (أحمد الحاج أحمد) ففي تغريبته يحاور ذاته الحائرة و زمنه الذي هو زمن بلاده و واقعه، يقول:

أيها الغريب
المعرف بطقس البلاد
سوف تخلع لغة نعيلك
حين تعرف أن شعورا
جامحا في الطير له البداية
إنها المعرف بها
دخلت الحقيقة في دم الأغاني
فيما يسقط نوار عن شجر
وعن البلاد.[3]

وهذه الحالة من الاغتراب تتحول عند عبد الرحيم الشيخ، إلى تساؤلات وتأملات ذاتية تأخذ بعد صوفيا وتمتزج بتجاربها يقول:

---

1- غسان زقطان. شعراء من فلسطين ضيوف النار الدائمون.مختارات. المركز الثقافي الفلسطيني. ط1/ 1999 . ص: 164

2- المرجع نفسه. ص: 12

3- المرجع نفسه. ص: 20

هرمس سماكِ، أرض العذراء، روحي
من أنا ؟ من أنت يا داود روحي؟
من أنا ؟
وأنا الحبيب
شفتاي جرح نبوءتي
أرض اليباب، وقبلة الصبار، قبلته
ابتسامة هاجسي، بعض الكلام عليهما أو فيهما ..[1]

ولم يبتعد الشاعر مراد السوداني عن هذه الأبعاد و التأملات التي تعلن الغربة و الحيرة وتستبطن الذات كما تستحضر وجود الوطن وفق رؤياه الذاتية يقول:

أريد التي لا تريد سواي
حليب الغيوم على ركبتيها
ثغاء القصيدة
لا تذكريني إن رحلت إلى الأبد
جمرها في راحتيك
عليك ترتيب الزنابق في إناء
من رخام الأمنيات
"غريب الوجه و اليد و اللسان أنا"[2]

هذه المختارات في مجموعة ضيوف النار، تفتح السؤال على حالات الذات والاغتراب وتحسس الوجود في واقع مفتوح على الدهشة والقلق وهي في بعدها الذاتي تأملات حالمة تعكس وعيا جماعيا يستشعرمصيره ووجوده في مواجهة الآخر و الواقع، ولذلك فهي كثيرا ما تتمركز في الذات وتتقاطع مع النص الغائب، الديني والصوفي والتاريخي، في محاولة لتصور معاني المكان والرحيل:

لأن الرحيل ثياب نعلقها عن مشاجب الأمكنة
وعصفور يبني عش سقسقته على الشجرة الممكنة
فإني على علاقة مع الأشياء
مع الرمل و البحر و زرقته و المدى و السماء
أنّى حللت أقمت [3]

وإذا كانت الرؤيا الذاتية و الغربة و التأملية من الأسس الموضوعاتية التي تبناها خطاب هذه المجموعة، والذي يقدم ملمحا عاما حول ظاهرة الشعراء الشباب، في التسعينيات باعتباره حلقة من حلقات الشعر الفلسطيني الحديث، فإن الوجود الفني لهذه الظاهرة لم ينقطع عن امتلاك صورة شعرية تكتسب جمالياتها من حقول معرفية تحاول استيعاب الموروث الثقافي والمعرفي والتحول الجمالي للقصيدة .

---

1- غسان زقطان. ضيوف النار الدائمون. ص: 31
2- المرجع نفسه. ص: 51
3- المرجع نفسه. ص: 102

إن القصيدة الفلسطينية التي تطورت بعد السبعينيات داخل فلسطين أو في المنفى وفي ظل الواقع التاريخي والسياسي المرتبط بالقضية الفلسطينية عموما كان لا بدّ وأن تتأثر بزمانها ومكانها وتنخرط بموضوعات المقاومة والانتفاضة وحلم الدولة المستقلة وإلى جانب ذلك كان عليها أن تحافظ على جمالية النص دون أن تتحول إلى خطاب سياسي سطحي، وبين هذا وذاك ظلّ النص الشعري محافظا على علاقته بالمكان وجمالياته يستوي في ذلك النص الذي ولد داخل الأرض المحتلة أو الذي أبدعه شعراء المنفى.

ومن أهمّ السمات التي ربطت النص الشعري بالمكان اهتمام الخطاب بالذاكرة والتراث بمرجعياته المتعددة، حيث تحولت هذه المرجعية إلى أقنعة ورموز عامة وظفها الشعراء كلٌّ حسب اتجاهه وهدفه، ومن أهمّ النماذج في هذا الباب توظيف الأندلس كرمز للمكان المفقود أو توظيف الشخصية التاريخية المرتبطة بقضايا الأرض والعودة والبحث عن المكان المفقود.

وقد تكون مطولة "المتوكل طه": "الخروج إلى الحمراء" من أهم النماذج في هذا الباب ففي هذه المجموعة " يعمد الشاعر إلى جملة شارحة تابعة للعنوان: عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة" فمن جهة يبدو الحديث عن سقوط غرناطة بعد ما يزيد عن خمسة قرون من اندحار العرب عنها(1492م 897هـ) حديثا عن سقوط فلسطين والنكبات التي تتالت على شعبها العربي، ومن جهة ثانية لا يحاول الشاعر إنصاف أبي عبد الله الصغير كما فعل لوي أراغون(Louis Aragon)[1] في مجنون إلسا(Le Fou d'Elsa) ولكنه يسحب من أدراج التاريخ شخصية "الزغل" عم أبي عبدالله كرمز للمقاومة في ظروف شبه مستحيلة. وبعد ذلك تتطابق معادلة المعاصر على التاريخي ،فأبو عبد الله وقع معاهدة على أمل الاحتفاظ بما يمكن الاحتفاظ به، وكذلك فعلت القيادة الفلسطينية وغدر فرديناند وإيزابيلا بمن عاهداه تماما كما غدر الصهيوني بالفلسطيني"[2] .

ومن المهم في هذه المقاربة التاريخية لمجموعة المتوكل طه حضور المكان الفلسطيني إذ استلهم فيه الشاعر التجربة التاريخية باعتبارها تجربة شعرية يتداخل على مستواها التاريخي بالسياسي والشعري، وفي تجربة قريبة منها يستلهم شاعر المنفى محمد القيسي الملحمة الشعبية لسيرة عنترة بن شداد ففي مطولته "مجنون عبس" تتقاطع شخصية عنترة الثائر والمنفي والباحث عن هوية ووطن بمأساة الشاعر الفلسطيني المعاصر وعبر هذه المماثلة تتجه تجربة القيسي مع عنترة إلى بلورة رؤيا شعرية تكشف واقع التمزق العربي والاجتماعي ،الذي يحاول المغني الجوال استيعابه فيربطه بالقضية الأم وضياع الأرض ومن ثمّ ضياع وتيه الإنسان الفلسطيني في المنافي.

وتميزت العلاقة ،في الشعر الفلسطيني، مع المكان وما يدور فيه من صراع مع الآخر بارتباط خطابه ومقولاته بمختلف القضايا المتفرعة عن القضية الجوهرية المكان الوطن، ثم المكان الوجود. والأمكنة العامة والخاصة إلى درجة أن هذا المنجز الشعري" جعل من فلسطين – هنا اتجه الخطاب الشعري إلى إنتاج خطاب ثقافي متمركز في المكان ومستلهما

---

1- Louis Aragon. Le fou d'Elsa.Ed Gallima/ 1963. P :23- 81

2- أحمد دحبور. مقدمة ديوان المتوكل طه. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية لدراسات والنشر. بيروت. ط1/ 2003. ص: 13

مختلف علاقاته – رمزا إنسانيا... وبهذا ارتفعت هذه القضية من مجرد نضال شعب صغير لاستعادة أرضه إلى قضية إنسانية كبرى لها امتداداتها العالمية"[1].

ومن خلال هذه المقدّمة العامة يبدو أن الشعر الفلسطيني في مختلف مراحله ومواقعه ظلّ مرتبطا بالمكان في صوره وتنوعاته المختلفة بحيث أصبح المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص باعتباره واقعا وحلما استلهمه الشاعر وجعله أرضا خلفية للقصيدة ، وهو ما سأحاول الوقف على هويته وبنيته وصوره وجمالياته في الفصول اللاحقة من هذا البحث.

---

1- محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص: 29

## الفصـــل الثاني

# بنية المكان في الشعر الفلسطيني

**مدخـــــل**

البحث في هوية المكان في الشعر الفلسطيني يؤسس لدراسة هويته الشعرية باعتباره بنية لها أبعادها وعلاقاتها وخلفياتها النفسية والاجتماعية والثقافية.وهو في ظل هذه الأبعاد لا يشكل قضية انتماء جغرافي فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى تعلقه بالوجود الإنساني حيث يخلع عليه الشاعر من المظاهر ما يجعله "معادلا موضوعيا لما يدور في داخله من أحاسيس ومشاعر"[1]، ومن ثم فإن تناول ظاهرة المكان وإبدالاته في المدونة الشعرية الفلسطينية يتجه إلى مقاربة التجارب والرؤى الجمالية والفلسفية التي تحكم العلاقة بين المكان والشعر، على اعتباره تجربة إبداعية ولدت بين الوطن والمنفى، وهي بذالك تحكمها ،في النص، مجموعة ارتباطات تتنوع وتتحدّد بحسب حالات القرب والبعد، الاتصال والانفصال، لأن هذه القضايا تختزل في جوهرها التمسك بالمكان وتشكّله جماليا على أنه انتماء وهوية ، كما أنه فعل مقاوم يكتسب الإحساس بالانتماء، وأخيرا هو فعل شعري يقود إلى السؤال عن المكان والهوية على المستوى الإبداعي.

المكان في الشعر الفلسطيني يحمل خصوصياته البنيوية التي تشكل ظاهرة شعرية من حيث تنوعها وتعدّد تجاربها وارتباطها بالثقافة الإنسانية،وفي تفرّدها بالخصوصية إنما تنطلق من مثير جوهري يؤطّره إحساس الخوف من فقد المكان والذي يمكن اعتباره منطلق ومدار الظاهرة المكانية وتنوعها بين خفية وبصرية امتدت مع كل الأصوات الشعرية الفلسطينية خاصة بعد صدمات المحطات التاريخية ( 1948و1967 و1973)، أدت هذه التجارب التاريخية والسياسية إلى رد ّفعل على المستوى الشعري أراد استعادة المكان المفقود في مقابل حركة الآخر وتصوره لعلاقته مع المكان ، وولّد هذا الصراع على المكان اتجاها كثيفا إلى البحث في هوية المكان تاريخيا وعقائديا وجماليا، إلى إعادة إنتاج المكان في منظومة أدبية وفنية تلخص التنافس على الانتماء للوطن، "فمنذ بلغت الصبا حددوا إقامتك وصارت كتابتهم وسيلتك الوحيدة للتعرف على وطنك، مفارقة غريبة أليس كذلك؟ ثم في وقت لاحق أيضا إلى أن جانبا من جوانب صراعك معهم هو التنافس الوجداني على حب هذا التراب."[2] هذا التنافس الوجداني أنتج إبداعيا تنافسا على تنويع الأمكنة شعريا، إذ شكّل وجودها على مستوى النص وجها آخر لهويتها يقوم في مقابل الإنتاج الشعري عند الآخر"تقرأ شعرا عبريا في وصف هذه المدينة التي تحمل بحيرتها وتنزل تحت وأنت لا تراها .هل تكون تافهة رغبتك الجامحة في لقياها ؟ وهل يكون كفاحك رخيصا لو طالبت بالسفر إلى مدنك؟لا.ولكنك تنتظر. لماذا ترى طبريا مادامت المدافع العربية تطل عليها وتعدك بها."[3]

فالمظاهر المكانية في النص الشعري ولكثافتها وتنوع حضورها بين طبوغرافيا الأرض وتمثّلاتها البصرية والنفسية والخيالية على مستوى النص، تؤكد حضور الانتماء في كل المظاهر ومنها تأسيس المكان الحلم كبعد جديد يحوّل الوجود في المكان إلى " حلم يقظة وتأملات شاردة " [4] تسترجع المكان من خلال الحلم والصورة الشعرية وكثيرا ما يعلن

1–أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط2001/1. ص: 16

2– محمود درويش . يوميات الحزن العادي . ص: .134

3– المرجع نفسه . ص : 133 .

4– غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص:29 .

الشعراء عن هذه العلاقة وكأنها لافتات شعرية تتمسك بمعاني الانتماء وتؤكد هوية المكان، فتبدو العلاقة نوعا من حالات العشق تتوحد خلالها الذات بالأمكنة ، يقول الشاعر:

أعشق بيت المقدس، سور الحرم وباب الأسباط
وخصوصا،
حين تجيء الشمس على الباب الغربي ، وأعشق
قافلة الأنباط.
وكذلك علّمني الوالد أن الأمكنة حنين يبقى
فاحفظ يا ولدي
في قلبك بعضا من ماء العين(1)

المكان جزء من الهوية باعتباره انتماء للأرض ومراجعة لذاكرة الوطن ، هذه العلاقة التي تبدو بسيطة هي التي يقوم عليها إنتاج المكان شعريا وفق تصورات سياسية وتاريخية وفلسفية تمتد من خيال الصورة وآفاقها الدلالية إلى وقع المكان في الذات بارتباطاته النفسية والاجتماعية والثقافية ، هذا الارتباط بالمكان والتعلق بذاكرته يستحضر له محمد القيسي بعدا طفوليا حالما تلوذ به الذات، وتحتمي به من رحلات التيه ، يقول في حوارياته :

عبر الحوار
توجّع فينا المكان
حلمنا كثيرا
حلمنا بطفل
حلمنا بغصن
حلمنا وكان الوطنْ
يلوذُ بنا أو نلوذ به والشجنْ. (2)

ترتسم ملامح المكان بشكل واضح في الخطاب الشعري الفلسطيني لأنه ارتبط بفضاء سياسي واجتماعي وثقافي حكمه الصراع مع الآخر وتنازع معه هوية المكان موظفا كل الرصيد المتاح التاريخي والديني والجمالي،إذ اكتسب خصوصيته الجمالية باعتباره هوية هذا الشعر وانتماء الشاعر،فتحول المتن الشعري أرضا خلفية أو بلدا خلفية للقصيدة، رسمت عبر صوره ملامحه وأبعاده ومختلف أطيافه وتياراته، وتبلور المكان صورة عامة توحدت بحضور الوحدة الجغرافية الأدبية أو جغرافية شعرية سايرت عملية الإبداع ،وأساس هذه الوحدة الجغرافية بنية الأرض التي تشكلت في النص بتحولاتها إلى علامات لغوية اختزنت دلالات المكان واشتركت في إنتاج صوره متحلقة – في تنويعاتها– المختلفة حول بنيتها الأساسية"الأرض"وممزوجة بالتجارب الفردية والجماعية المرتبطة بالمكان والوجود والانتماء :

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى

1- عز الدين المناصرة . الديوان . ص : 302 .
2- محمد القيسي . الأعمال الشعرية 64-84 . ص: 257 .

وأبعث عشبا على أرضها
وأبعث زهرة
تعيث بها كف طفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي
ترابا وعشبا
وزهرة [1]

هذه التنويعات في تشكيل المكان تنبعث من ذاكرة وحّدتها معاناة الفقد ودروب الشتات ، ولذلك كان لها أثر واضح في إنتاج الأمكنة وتنوعها في النص ، إذ أن لكل شاعر تجربته الخاصة وقصة اقتلاعه من قريته أو مدينته أو أرضه ، وله كذلك حكاياته في مخيم اللجوء، ومدن الغربة ودروب الهجرة التي لا تنتهي ، كما له حلمه في العودة ، وذاكرته عبر محطات الترحال، يقول درويش :

نحن لا نطلب من مرآتنا غيرَ ما يشبهنا،
نحن لا نطلب من أرض البشرْ موطئا للروح ،
نحن الماء في الصوت الذي سوف ينادينا
فلا نسمع. نحن الضفة الأخرى لنهر بين صوت وحجرْ
نحن ما تُنتجُهُ الأرضُ التي كانت لنا
نحن ما نتركُ في المنفى وفينا من أثرْ.
نحن أعشاب الإناء المنكسرْ
نحن ما نحن ومن نحن ، فما جدوى المكان؟
وعلينا أن ندور الآن حول الكرة الأرضية الحبلى بمن يشبهها،
وبمن يسقطها عن عرشها العالي
لكي ندفن في أي مكان.[2]

هوية المكان هي هوية الذات عند اصطدامها بالعالم الخارجي الذي يعاد تركيبه حسب ما يمليه الخيال من أشياء وعناصر تحمل صورة الذات في المكان وتستمد أبعاده من ضغط الواقع ومن طبيعة إدراك الأشياء نفسيا، وتوق الذات إلى ممارسة حريتها في المكان شعريا،" فللشعر العظيم تأثير كبير على روح اللغة ، إنه يوقظ صورا امّحت ويؤكد في ذات الوقت طبيعة الكلام غير المتوقعة ، وإذا اعتبرنا الكلام ذا طبيعة غير متوقعة ألا يكون هذا تدريبا على الحرية؟ أليس متعة يمارسها الخيال حين يعبث بالرقباء. وأما الشعر المعاصر فقد أدخل الحرية في جسد اللغة ذاته، ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حرية" [3].

إن أول مظاهر هذه الحرية المُمَارسة على مستوى الصورة تتمثل في حضور المكان باعتباره علامة لغوية لها أبعادها ودلالاتها، وتنوع هذا الحضور ينسج مخزونا لغويا يكتسب خصوصية فنية وفكرية من خلال تكثيفه وتفاعله مع بقية الأشياء التي تتحول بفعل وجودها في المكان إلى جزء منه، وعنصر أساسي في تكوين هويته الشعرية ، باعتبار أن الأرض

1- فدوى طوقان . وحدي مع الأيام . دار العودة. بيروت .ط 1987/1 . ص : 553.
2 محمود درويش . حصار لمدائح البحر. دار سراس . تونس. ط1984/1. ص: 187 .
3 غاستون باشلار . جماليات المكان . ص : 25

قضية واحدة وهوية إنسانية ، كما أن صور المكان سواء أكانت ذات المرجعية الدينية أو التاريخية أو الجغرافية تعدّ شكلا هاما لتثبيت الهوية والانتماء للذاكرة الجماعية . والحديث عن ذاكرة المكان يلف في ثناياه التداخل بين المرئي والمتخيل ، وبين الفيزيائي والمجرد ، حيث شكّل الشعراء صوره من تداخل كل العناصر : الطبيعة ، البرتقال ، البحر ، السجن ، المدينة ، الصحراء ،القمح، الحلم ، الطفولة، الأمومة ..الخ. ومهما اتسعت دائرة هذه الحقول اللغوية ، فإن ما ينتج عنها من تصورات يبقى غير متناه، وغير قابل للتحديد . لأن المكان يتحرّر شعريا من كل مفاهيم التحديد الهندسي أو الفيزيائي." فاللغة الواقعية ليست مجموعة علامات مستقلة أو أحادية الشكل بحيث تتقمص الأشياء وتعكسها كالمرآة لتسمّي حقيقتها، بل إنها كثيفة تكتنفها الأسرار، منغلقة على نفسها وملغزة، ترتبط بصور العالم وتتشابك به" [1].

فأسماء الأشياء سواء أكانت حقولا لغوية مباشرة أو رامزة، تفتح بوابات شعرية تطل – في القصيدة– على الوطن وما يرتبط به في الذاكرة الجماعية والفردية بما تحتويه من تجارب فنية تقوم على علاقات الاستبدال، إذ أنها شعريا تستبدل الواقعي والمرئي بما تنتجه الصورة من أمكنة متخيلة تشكل بنيات أساسية في شعرية المكان ، وترسم أبعاده وفق مقاييس الخيال،" وفي هذا السياق يمكن العثور على فرق دائم بين وجود المكان بالمعنى الفيزيائي وصورته اللغوية. ففي لحظة تحوّله إلى نص يخضع المكان لما تمتاز به لغة ما من طاقة على التخييل، وما تمتاز به ثقافة بعينها من طاقة على التمثيل، لذلك يبدو المكان شيئا مفتعلا أو صياغة لغوية في أفضل الأحوال.. فلن تتمكن الألوان والروائح مثلا من امتلاك حضور ملموس في ثقافة لا تضفي على وجودها أهمية خاصة، لذلك يمكن تخييل أمكنة مختلفة دون الإحساس بغياب اللون أو الرائحة، وبالقدر نفسه لا تستطيع اللغة النجاة من علاقةالثقافة نفسها بفكرة الفضاءين الشخصي والعام وما تمتاز به من طاقة على التمثيل."[2] إن صورة الحبيبة والمرأة والأم، تقع في سلسلة التعامل مع العناصر المكانية حيث أنها تشكل جزءا هاما من هوية المكان في شعر الأرض المحتلة، لأنها ارتبطت منذ عمق الحضارات القديمة بالأرض، واتّكأت في أبعادها الثقافية على أساطير الخصب والنماء، بالإضافة إلى ارتباطها في أبعادها الاجتماعية بالاستقرار في المكان وحلم العودة إليه لأنها علامات لحنين يبقى بعد الغياب ،يقول إبراهيم نصر الله[3] :

يا أبي
ولكنني سوف آوي إلى غابة الكون فيك
وأنسلّ حتى مداكْ
وأصرخ ثانية .. يا أبي :
أريد المزيد من العمر حتى أعودَ لأمي
لمنديلها.. ويديها
وأغنية الصيد في صدرها
وهي تطوي الشراعَ وتطوي المياهْ

---

1- Michel Foucault. Les mots et les choses. Ed: .Gallimard . Paris . 1966 . P: 49

2 د.حسن خضر . صورة المكان . مجلة أقواس . بيت الشعر الفلسطيني . رام الله . ص : 43

3 إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية. .ص:256

أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاثَ دقائق – يا أبتي–
دون خوف .. ودون دم .. وطغاةْ .

هوية المكان في المتن الشعري تكتسب شعريتها في نظام متداخل من الأنساق الثقافية والاجتماعية والفكرية والجمالية، كما أنها تتخذ لها صورة في كل العناصر المادية والمجردة، الجلية والخفية، وهي ظاهرة لا يتميز بها شاعر دون غيره إلا من حيث كثافتها وأسلوبية تصويرها، إذ أنها بالإضافة إلى مظهرها الشعري والجمالي فإنها تتموقع كذلك في الاجتماعي والتاريخي، وتتمثّل في كل الأشياء والموجودات،"وإذا كانت اللغة لا تدلّ مباشرة على ما تسمّيه، فإنها لا تنفصل بنفس القدرعن العالم، وتستمر في أشكال أخرى لتكون مكانا للكشف، وجزءا من الفضاء والحقيقة."[1]

إن هذه الهوية لا تكتفي في تجسيدها بهذه العناصر من أشياء وموجودات، بل إن علاقاتها تمتد إلى المظاهر المعرفية بحيث يتقاطع على مستواها النص الشعري بالنص التاريخي والديني بمصادرها ومرجعياتها المختلفة ، فالمشهد الأندلسي وتاريخ الهجرات القديمة، وتداعيات الشعر القديم كامرئ القيس والمتنبي، ومشاهد الحدث الفلسطيني المعاصر لم تغب عن ذاكرة الشاعر مثلها مثل صور الأرض وإبدالاتها.

إن تقاطع الحقول المعرفية خاصة منها التاريخية على مستوى النص الشعري الفلسطيني، وفي علاقته بتصور المكان يقيم حقولا من الامتداد المعرفي والشعري يصعب فيها تمييز الخطاب العلمي عن الخطاب الشعري لتداخلهما وتحميلهما نفس الأبعاد الفكرية ، إذ أن صورة المكان تمثلت المشاهدات التاريخية للأحداث ، وملامح شخصياتها الفاعلة مازجة بين حقيقة الحدث والمتخيل فيه ، بحيث تقمص الشاعر دور المبدع والشاهد والمؤرخ معا .

وههنا نتساءل إن كان النص الشعري لوحة جمالية أو وثيقة تاريخية أو كلاهما معا ؟ ولكون النص الشعري نصا مفتوحا على المعرفة فإنه يُبقي على مستوى من التفاعل بين الحدث والمكان، كما يُحمّل بانطباعات ذاتية تمزج الشعري بالتاريخي، وتلغي الحدود بين الواقعي والمتخيل ، ويأخذ أبعادا معرفية يصعب معها تمييز طبيعة الخطاب وأشكال تمظهره، ذلك لأنه نص مفتوح على مستويات معرفية متداخلة تتقاطع فيما بينها ، ممّا يصعب تمييزها بوصف محدّد ودقيق. فهوية المكان تتعدد ملامحها بين الهوية الشعرية والاجتماعية والتاريخية والنفسية ، أي أنها في النهاية خليط معرفي وجمالي لا يمكننا تحديد ماهيته وإنما فهم علاقاته خارج لحظة تكونها كخطاب متميز ومن ثم "إبراز كيف أن القواعد التي تخضع لها تلك الخطابات لا يمكن إرجاعها إلى شيء آخر ينحصر في تتبع تلك الخطابات من خلال مظاهرها الخارجية بغية الإحاطة بها"[2].

إن حضور المكان في النص الشعري يتميز باعتباره شكلا ولغة ،فيستجيب لمثيرات الواقع في كل أبعاده، ويختزل التفاصيل الوصفية التي غالبا ما تعوضها النصوص الغائبة أو الطبيعة الرامزة للمسميات المكانية، كما أنه لا يخضع لنموذج ثابت من الأمكنة نتيجة نظام

-1 Michel Foucault . Les mots et les choses. p : 51 .

2–ميشال فوكو. حفريات المعرفة. ت: سالم يفوت. المركز الثقافي العربي. بيروت.ط1987/2. ص: 129

الاستبدال والترميز، إذ أن الصور المكانية قد لا ترتبط بالأمكنة في حد ذاتها، فتنوع علاقاتها الدلالية تمكنها من تقمص الأشياء والعناصر غير المكانية فتستمد طبيعة المكان من الأشياء، " لذلك لايولد المجال الشكلي للقصيدة إلا من خلال جمالية الواقع، فنحن عندما نرى الشيء الذي أحالتناإليه كلمات القصيدة وصورها لانراه بعين ظاهراتية مجردة ، وإنما نراه عبر تبادل معقد لمستويات الفعل داخل بنية الواقع المشار إليه وداخل بنية القصيدة."[1]

إن إنتاج المكان في النص الشعري، وبالإضافة إلى ارتباطه بالعنصر التاريخي، يقدّم كذلك واقع المجتمع ضمن العلاقات الإنسانية والثقافية الكامنة فيه، لأن علاقة الشعر والشاعر بالمكان، هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيل في العملية الإبداعية. وبالنظر إلى البنية المكانية المتوفرة في المتن الشعري، فإنها
في جانبها الاجتماعي تتقمص وتجمع كل أنماط الثقافة والتواصل الإنساني" فأمكنة التمثّل تقدم مباشرة أو عن طريق الرمز، ترميزات معقدة مرتبطة بالجانب الخفي من الحياة الاجتماعية وكذلك للفن، والتي يمكنها أن تتحدّد لا كرموز للمكان فحسب ولكن كقوانين للمكان والتمثّلات، ففي الواقع تمزج الأمكنة الاجتماعية أفعالا وموضوعات ذات طابع فردي وجماعي في نفس الوقت."[2]

كما أن هذه البنية تقترح موضوعا شعريا يمتزج في مستواه المتخيل المكاني بالجغرافي وأشياء المكان، على أساس كونها عناصر انتماء وهوية سياسية واجتماعية وفنية يشكل بنيتها مزيج من اليومي والفكري والجمالي. فعنصر المكانية، بالإضافة، إلى كونه حالة واقعية متداخلة الأبعاد والعلاقات، يقدم ظاهرة شعرية تختزل المعطيات والرؤى الجمالية واعتبارها علامات سيميائية ورمزية تلخص التجارب الفنية في اتجاهاتها مختلفة تضع القارئ بتمثّلاتها وأنواعها اللامتناهية في حالة ارتباك بالنظر إلى امتدادها الدلالي الناتج عن تنوع علاقاتها وموضوعاتها وسرعة حركة تحولاتها على مستوى النص .

فالارتباط بين النص الشعري والمكان يقوم على اقتصاد لغة الوصف وتكثيفها ، ويرتب على مستوى النص حوارا فنيا بين فعل الخلق الشعري كمتخيل يتجاوز العلاقات الهندسية والفيزيائية للمكان إلى موجودات تخضع لسلسة تحولات جمالية تمنحها سلطة الترميز وقوة التأويل .

---

1-ياسين النصير . البنية المكانية في القصيدة الحديثة . مجلة الآداب. ع:2 السنة 1986/34 . ص : 210

2- Henri Lefebvre . La production de l'espace. Ed Anthropos.1974 .Paris. P: 43.

## I هــوية المكـــان

### 1-1 العلاقات المكانية:

إن إبداع المكان في الشعر الفلسطيني لا ينفصل عن علاقته بالذاكرة الجماعيـــة، إذ يشكل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلـــق عبـــر المتخيـــل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان ، لأنها تسجل تجربة إنســـانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذات مما يعيد الذاكرة إلى الارتباط بالمكان ويولد الفعل المقاوم . فالشاعريستعيد الوجود الجماعي رغم حالة البعد المفروضة عليه بالنفي أو الحصار أو السجن . فالصورة المكانية المجسدة للأرض الحبيبة أو النخلـــة المســـبية أو الصـــحراء العطشى،أو البحر أو المدينة وغيرها من تنويعات المكان المستحضرة في الشعر الفلســـطيني تؤكد حالة الخوف من فقد المكان والإصرار الداخلي على استرجاعه ، كما تؤكـــد الحاجـــة الانسانية للشعور بالاستقرار والانتماء للمكان" فالقصيدة تنتمي لأرضها وتنبثق من جغرافيـــا المكان الفلسطيني، إنها تحضر المكان الغائب لتلقيه في منفاها ..أي أنها تستدفىء بجغرافيـــة فلسطين ، فتستنطق واقع التشريد وواقع الهجرة المتتالية"[1].

وما دامت صورة المكان تقوم على حفر في الذاكرة، فإنها تخضع لتأملات الـــذات عند إعادة إنتاج المكان شعريا،" فهو ليس كيانا حاملا لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقـــط، وإنما هواللحظة الزمنية .. هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلـــي والتأمـــل الحسي لإنسان"[2] فصورة المكان ترتكز على مستقبلها من خلال حلم الشاعر وعلى ماضيها باسترجاع ذاكرة المكان وعلى واقعها عند تجاوز المكان بإعادة إنتاجـــه وتركيبـــه، ملتقطـــا جزئياته أوبعض تفاصيله التي كثيرا ما ترتبط بحالة تفجع مأساوية ، أو بانتهاز فرصة حلـــم أو فسحة تأمل تنتجها الصورة الشعرية باستعادة ركام المكان من الذاكرة." فسقوط يافا وحيفا وعكا وصفد وعشرات القرى الصغيرة بأسماء ومن غير أسماء، تتردد في قلوب هؤلاء الذين يحملون عذاباتهم معهم أنى يرحلون في الغرفة البعيدة الضـــائعة فـــي ركـــن قصـــي مـــن الأرض"[3] .

فالرؤية الجمالية للمكان في الشعر الفلسطيني لا تنقطع عن الذاكرة إذ أنها تظـــل مرتبطة بعلاقتها بالأرض متمثلة في علاقة وجود مطّرد، فيبدأ المكان جغرافيا مـــن مأســـاة الفرد لينسج جزئيات وتفاصيل عذابات الأرض، كما يبعث من تجاربها المختلفـــة إحساســـه بالاتحاد بالمكان، فاستعادة الحدث أو لحظات الطفولة الضائعة، أومحاولـــة تخيـــل مســـتقبل للوطن،هي محاولات في استعادة المكان رغم ما يبدو عليها ظاهريا من ارتباط مجرد بالزمن فالشاعر في هذه الحالة يمارس التحويل الدائم للأشياء في اتجاه المكان، فهو يحـــال إعـــادة إنتاجه وإعادة رسم حدوده وجمالياته انطلاقا من واقع حتمي يقوم على الانفصال والعزلة.

---

1- د.فخري صالح . صدمة الواقع في شعر السبعينات. مجلة الأقلام. عدد:1981/08 . وزارة الثقافـــة والإعلام. العراق. ص:48 .

2- ياسين النصير . البنية المكانية في القصيدة الحديثة . ص : 210

3- فاروق عبد القادر . المنفى والفداء في الأدب الفلسطيني . مجلة دراسات عربية . عدد : 10 سنة 14 .أوت 1978 . ص : 126 – 127 .

وهو في النهاية استعادة جمالية لمكان مفتوح على المجهول، ومحاولة للاتصال بالوطن من خلال القصيدة فيخْلص الخطاب الشعري إلى نوع من النشيد الملحمي الذي يصور قصة الوطن ويستعيد حكاية الانفصال عنه، يقول مريد البرغوثي[1] :

يا بلادا لم تلملمني هناك وبعثرتني
في تجاعيدِ الخرائطِ
حالة كالغيم تخذله البروقٌ
يظل مرتحلا يتوقٌ
شوارع المنفى البعيدِ عصيةٌ
وعصيّةٌ كانت شوارعُنا الأميرةُ
نحن سابلة الرصيف ونحن ملصقها المؤطَّرِ بالسوادِ
بكل زاويةٍ وحيّ .
قد صار خصمي فيّ يا أمي وأصحابي عليّ .

العلاقات المكانية تقيم جدل الاتصال والانفصال،وتقدّمها القصيدة بإعادة إنتاج العلاقات الإنسانية، والتساؤل حول وجود الإنسان خارج المكان، والشاعر يستبدل نظام الواقع المكاني بنظام آخر ينتجه النص، حيث يقيم عالمه الخاص بتناسخ الأشياء وإعادة تركيب العلاقات وفق النظام الجديد، فالقصيدة تنفتح على المكان في ضوء المتخيل، وتوجه الوجود الإنساني إلى عالم مفتوح يغيب فيه التحديد الهندسي للأمكنة ورغم ما تشير إليه الكلمات من أشياء وعناصر مكانية، إلا أنها تأخذ شكلها وهويتها من عنصر الحركة، وتتواصل داخل عالم بديل غير مرئي .

إن هذا التصور للمكان ينتج في النص من تفاعل الذكريات والرؤى والأحداث ، وهو يحيل دائما إلى الذات وتصوراتها، ومهما بلغت درجة التمركز حول الذات في النص فإنها لا تنفصل عن الرؤى الخاصة بالمكان سواء اقترب الخيال الذي يصوره من الواقع أو اتجه نحو الفراغ ، وبين هذا وذاك تنتج حركة الامتداد إلى الوجود في المكان. وفي ضوء ما تثيره الذكريات والعلاقات المختلفة فإن الشعر لا يلغي معادلة الوطن/الأرض، مادام هذا الشعر يكرس علاقته بالوطن والأرض،ويمارس فعل الوجود في المكان عبر نص القصيدة ومن ثم فإن علاقة الشعرية الفلسطينية بالوطن والمقاومة واسترجاع المكان هي علاقة تفرض نفسها على التجربة الشعرية ، وتحضر واضحة أو خفية في كل سطر شعري، ولذلك "تأخذ القراءة النقدية للنتاج الأدبي الفلسطيني معنى خاصا، حين تأتي من داخل هذا النتاج بوصفه ممارسة تتشكل من خلال التقاء مستويين من الرؤيا الإبداعية داخل حقل واحد. فهذان المستويان: مستوى الانطلاق من حيز مكاني داخل دلالات المكان أو الامتداد نحو المكان وشحنه بالدلالات التاريخية والمستقبلية، لأنه يشكل من الداخل والخارج إطار الصراع ومدخله والحسّي الأولي الذي يمتزج به. ومستوى البحث عن مناطق إشعال الواقع وتفجيره في سبيل الوصول إلى أقصى درجات التوتر الصّدامي الذي يفرض وعيا مأساويا هوجزء من مفهوم المعركة ... في نقطة التقاء هذين الحدين تتكون الملامح الخاصة للصوت

---

1 – مريد البرغوثي . طال الشتات . دار الكلمة للنشر . بيروت . ط 1 / 1987 . ص : 67 .

الأدبي الفلسطيني حيث النقطة المحورية هي في دلالات المكـــان.[1] وانطلاقـــا مـــن هـــذه الملاحظة فإن ارتباط المكان بالذاكرة لا ينفصل عن ارتباطه بالمتخيل، كما لا ينفصل عـــن واقعه باعتباره إعادة تشكيل جمالية للواقع، وإعادة صياغة لتاريخ المكان وحركته في الزمن. فذاكرة المكان لا تمتد إلى الواقع لأنها تتجرد في النص الشعري من آلياته ومنطق الأحـــداث فيه، إذ ليست القصيدة مجرد عملية إرجاعية لواقع تاريخي في المكان، بل إنها تحمل تاريخا خاصا محاصرا بالمشاهد اليومية، والتي هي جزء من مشاهد الوطن، تنقلها التجربة الذاتيـــة محمّلة بالاحتمال وغموض مشاهد الاستقرار،كما تقدّم صور اليومي في مســـارات الغربـــة والنفي " حيث يتجاوز مواضعات واقعه منتميا إلى وعي يستطيع فرض رؤيته الجمالية على الواقع"[2]، وهنا تتحدد جمالية المكان في بنية تمتلك خصوصية شعرية تتجه نحو إبداع عـــالم بديل هو عالم شعري يتمثل علاقة وجود في المكان من خارجه، وبذلك تمتلك بنيـــة المكـــان هويتها الخاصة في النص الشعري بالإضافة إلى هويتها الموضوعية كما تتجلى في الواقـــع. فصورتها تكمّل المكان في الذات وخارج الواقع ، غير أنها في نفس الوقت تستمد عناصرها وتفاصيلها من صورة المكان الواقعي. وفي هذا التصور تقدم القصـــيدة الفلســـطينية نفســـها لتأريخ الذاتي والجماعي في بحثها عن هويتها من خلال ذاكرة متحوّلة.

ذاكرة المكان في النص الشعري الفلسطيني محكومة بلغة مفتوحة على حقل علامي متشعب، يقيم عناصره وفق منظور العلاقات بين الأشياء والمسميات واللغة ، فهو لاينتهي عند حدود واضحة ، بل هو مغامرة في نسيج اللغة وعالم الأشياء والطبيعة. إذ أنه يخلق في القصـــيدة علاقة انتماء ووجود بديل، يقوم على كتابة المكان والأشياء.ويؤسس لنص شعري تتداخل فيه الظواهر،ويتطلب تفكيكها أكثر من منهج وإجراء، ذلك لأن لغة المكان في نسجها للعلاقـــات تتقاطع مع الأبعاد النفسية والظاهراتية والاجتماعية، وإذا كانت لغة عادية ومسميات لأشـــياء وظواهر واقعية مادية فإنها تخفي مرجعياتها الثقافية والتاريخية والنفسية عن طريق علاقات الحضور والغياب، وهي بذلك تكشف عن حقل كثيف من الانزياح والترميزرغم مـــا يبـــدو عليها من كونها لغة عادية، وهذه الآلية تثبت عدم انفصال لغة المكان عن واقعهـــا وتؤكـــد تقاطعها بأكثر من حقل معرفي،" فكل علامة لاتنشد شيئا من الواقع إلا بفعـــل موقعهـــا فـــي مجموع العلامات، وأي علامة ليست دالا بفعل علاقة حدّ بحدّ مع شيء مقابل فكل علامـــة تتحدد بفعل اختلافها مع العلامات الأخرى"[3]، إن نسيج العلاقات بالمكان لايتم تشكيله خارج اللغة رغم المرجعية الواقعية والثقافية لأبعاد المكان، إذ أنه علاقة انتماء للمكان لكن انطلاقا من لغة المكان باعتبارها عالما خاصا يربط بين النص والواقع، وبـــين الـــذات وجغرافيـــا الوطن. لا يمكننا تصور إنسان دون ارتباطه بمكان ما، كما لا يمكننا أيضا تصـــور الحـــدث خارج المكان وهنا يكون الباحث في شعرية المكان أمام معادلة يصعب فيها فصل المفـــاهيم، فالمكان يتخذ علاقاته التاريخية والإيديولوجية والمعرفة هوية له سواء أكانـــت ذات طـــابع فردي أو عام، كما أن للأمكنة آثارها النفسية والفكرية بما تثيـــره مرجعياتهـــا فـــي الـــذات والإنسان من مشاعر انتماء وإحساس بالألفة والحنين ، وتتوسع دائرة هذه العلاقات بامتداد

---

1 إلياس خوري . الذاكرة المفقودة. ص : 200.

2- د. محمد فكري الجزار . الخطاب الشعري عند محمود درويش . ص 119 .

3- بول ريكور. في التفسير محاولة في فرويد . ت: وجيه أسعد.ط/1 .2003.دمشق.ص:323

وجود الإنسان في المكان.

وإذا كانت لواقعية المكان مرجعياتها السياسية والتاريخية والجغرافية وغيرها من المرجعيات الأخرى، فإن حضوره في النص الأدبي يجعل منه متخيلا يتجاوز الواقع ويحول المكان إلى فكرة ، لأنه ينتقل من وجود مادي إلى وجود لغوي،وتتحول صورته من بعد تسجيلي إلى بعد متخيل، وبذلك يشكل تحوله إلى قيم جمالية لها وظائف رمزية تقوم على فهم العلاقة الخاصة بالأمكنة. وعلى مستوى النص الشعري يخرج المكان صورة تشكيلية لها امتدادها واتجاهاتها في اللغة والذات ، تحمل كونها وانتماءها إلى عالم النص بتجاوز الحضور الواقعي للمكان" فكل علامة في اللغة العادية تحمل كونا غير محدد من المعنى، ومجرد لمحة بصر نلقيها على المعجم تكشف عن ضرب من الانزلاق التدريجي، من التعدي دون حدود على المجال الدلالي للعلامات الأخرى"[1].

**1-2 المكان وتنوع التجارب**

إن أول شكل من التعدي يواجهنا به النص هو إعادة رسم المكان وفق منطلقات الخيال وإدراكه من الداخل إدراكا يتجاوز الحقائق الفزيائية ويلغي الحدود بين العناصر والأشياء، وهو ما يمنحه هوية جديدة تكتسب مرجعيتها من انتماء المكان للقصيدة ، يقول درويش :

نرسم القدس .
إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة، أشباه عصافير تهاجرْ
وصليب واقف في الشارع الخلفي، شيء يشبه البرقوق
والدهشة من خلف القناطر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي إلى تاريخ شاعر
نكتب القدس
عاصمة الأمل الكاذب.. الثائر الهارب ..الكوكب
الغائب، اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة
قام فيها جدار جديد لشوق جديد، وطروادة
التحقت بالسبايا، ولم تقل الصخرة الناطقة
لفظة تثبت العكس ، طوبى لمن يجهض النار في
الصاعقة.[2]

يرسم الشاعر صورة القدس المدينة، غير أنه يبعثها من ركام تاريخي وديني وأسطوري متشعب ومتداخل تتقاطع في مستواه القدس المدينة والقدس الخيال، وهي في الخيال تتخطى العتبات المكانية وترتسم وفق ما تدركه الذات، فالقدس تصاغ صورتها وفق قوة كونية وذاكرة تغوص في تاريخ الثقافات وتستمدّ منها تشكيلها الشعري، لتصبح انتماء جديدا،"وإن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عني بتحويلي إلى ما تعبر عنه، هنا يخلق التعبير الوجود"[3] . فكل عنصر مكاني يؤدي وظيفة جمالية، تنسج العلاقة بين الصورة

1- بول ريكور. في التفسير محاولة :324

2-محمود درويش الديوان . مجموعة احبك أو لا أحبك. ص: 398 .

3-غاستون باشلار . جماليات المكان . ص : 22 .

والذات، ونلاحظ أن تجليات المكان تأخذ أبعادها من حمولاتها ومرجعياتها، وصورة القدس تخرج مزيجا متكامل العلاقات بين هذه الحمولات، القدس/ الهجرة، ثم القدس/الإله، ثم القدس/ الأمل الثورة الكوكب، ثم القدس/ الجدار، طروادة ، الصخرة، ولا تنتهي العلاقات المكانية عند هذه التنويعات لأن امتداد الخيال يتجه إلى التاريخ والأسطورة والدين، كما يتجه إلى الذات من خلال عناصر الدهشة، الأمل، الشوق. وهكذا تقدم مجموعة عناصر يمتزج فيها العام والخاص،حيث " يقر الشاعر بتشكيلية الصورة التي يرسمها« نرسم القدس» في لوحة تتوزع عناصرها بين الوضوح والغموض، حسب الذي يؤديه كل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى في اللوحة التي يستولي فيها النهر« إله يتعرى » على أرضية اللوحة يحيط به لون داكن الخضرة حيث يختزل النهر وما حوله طبيعة الوطن كله- ليست القدس غير رمز الوطن- معلنا في جهارة ووضوح، ولا يتمتع بمثل هذا الوضوح غير صليب يقف خلف النهر حيث المدينة وشوارعها وينبثق الرمز المسيحي من تبادلات الدلالة بين فلسطين/القدس والصليب مؤشرا إلى عذاب شعب بأكمله لازال يؤدي دورالناصري المصلوب"[1] .

غير أن تشكيل الصورة لا يتوقف عند هذه الحمولات، والتي تشكل في الوقع مدخلا آخرا لقضية جوهرية هي صراع الأنا والآخر حول المكان، وأولوية الانتماء، فالصورة المكانية تحاول تسجيل الموقف الواقع بالتلميح إليه، فما الذي يهدد وجود وانتماء الذات للمكان / القدس، غير اختلاط الكلمات الغريبة في أزقتها مما يتضمن الإشارة إلى إقصاء اللغة الأصلية لهوية المكان، وقيام جدار جديد غريب يلمح أيضا إلى إلغاء هوية الجدارالقديم.

فشعرية المكان تنسج معمارية تتسم بالتنوع والتراكم ، كأنها ذاكرة تستجمع بقايا المكان في الذات، ورغبتها في إبقاء انتمائها لذاكرته ، حيث تعاد صياغة توبوغرافية المكان من جدلية العلاقة بين العام والخاص، ومن جدلية صراع الأنا والآخر حول هوية المكان ، أو"هو وعي الشاعر بأهمية توبغرافية الكتابة باعتبارها شكلا معنويا"[2]. فانفتاح النص على المكان يمنحه صورة معدلة عن الواقع، توهم به ولا تعلق في تفاصيله، بحيث تكون واسطة في تصور مكان انتماء الذات والقصيدة، مادامت لغة المكان" هي واسطة الإنسان في تكوين مفهوم العالم، وكما يقول جادامر فإن اللغة صنعت حيزا مفتوحا نسميه باسم تكشف الوجود.لكن هذا التكشف ينظر إليه أحيانا على أنه أمر يخدم نزعات خاصة بتصدي الذات أو تسلطها، وينظر إليه في الفينومنولوجيا على أنه فهم مشترك أصبح في مقدورنا بفضل اللغة"[3].

وإن ابتعد النص الشعري عن تفاصيل المكان فإن الطبيعة الرامزة للغة الشعر تغني عنها، كما أن حوار الذات مع عالمها الجديد الذي اختلقته من خلال صور المكان يغني الشاعر عن متابعة جزئيات المكان، بتفتح الذات على انتمائها وتجاربها المكانية لأن القصيدة بما تتضمنه من تجارب إنسانية تظل تبقي على حيوية علاقات الانتماء كتجربة شعرية تحاور

1- د.محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش.ص: 200

2- د.عثمان بن طالب . شعرية المكان في رمزية الكيان. مجلة الموقف الأدبي. عدد: 2003/387 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق. ص : 03

3- د. مصطفى ناصف . اللغة والتفسير والتواصل . عالم المعرفة عدد: 193 .1995 .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . ص: 166 .

الواقع المادي وتقاوم النفي والبعد عن المكان ابتداء من استبطان عمق الذات، وهو ما يكشف عن الاتصال بالمكان وما يثيره من أبعاد ثقافية .
في ضوء علاقة الانتماء المفقودة ماديا بحكم الانفصال والبعد عن المكان فإن النص الشعري يختلق مكان الذات، بل ويصبح بتقاطعاته المختلفة عالم وجود الذات، الذي يقيم فيه الشاعر حواره مع عالمه المتخيل،إنه " يلجأ إيجاد البديل لهذه العلاقة فينكفئ على ذاته ليخلق من ذاكرته الوطنية وسيلة التغلب على الاغتراب الذي يعانيه، أي أنه يمهد لكسر حدّة اغترابه بإيجاد نمط جديد للعلاقة يتحدد بوصفه أداة هروبية من الإحساس بهذا الاغتراب"[1].

ونلاحظ هنا أن الحديث عن الذاكرة والإحساس بالفقد وعلاقات الاتصال والانفصال وكأنه يتجنب النص الشعري مستندا إلى معطيات ذاتية وتاريخية وموضوعية، فالمسألة لا تتعلق بإعادة خلق ذاكرة وطنية مادامت هذه الذاكرة موجودة في الأصل، وإنما حالة التداخل الشديد بين الذات والنص والذاكرة، وكيف يتحول النص إلى مكان تتجلى من خلاله الذات، إذ أصبح هو عالم وجود الذات ومجالها في ممارسة حرية إبداع المكان، ومن خلاله فهم علاقاته وهويته الشعرية التي تعد من مقدمات تأويله والتواصل معه، إذ أن "هناك دوما وساطة تضمن التواصل بين نظرتنا اللغوية للعالم ولغة النص"[2]، فالعلاقات المكانية قبل أن تكون صدى للواقع هي بدرجة أكبر صدى للذات، كما أن الاتصال أو الانفصال كعلاقة مكانية في النص هي حوار بين الذات والنص باعتباره مجالها المكاني الوحيد، :

الرصيف اتسعْ
لا مكان لخطوي على
الشارع الضيقِ
ها أنذا أنتقي
خطوة الهاوية[3].

عند ربط فكرة المكان بالواقع يمكننا تصور أبعاد وحدود ومعطيات فيزيائية تمكننا من ملامسته، لكن بنقل هذه المعطيات إلى النص يكون قد جردها من كل خواصها المكانية ، بل تحولت إلى لغة وصورة تخضع للفهم والتأويل، هل يمكننا تصور اللامكان؟ وكيف يخطو الشاعر في الهاوية؟ كيف يتمثل الخطو في الفراغ؟ ورغم ذلك فإنه يتواصل مع المكان لأن اللغة والخيال، مجاله ووسيلته التي بها يحقق التواصل مع أمكنته الذاتية وعالمه، فالشاعر مفتون بالرحيل في اللامكان ، يعدّد المدن والشوارع والأوطان البعيدة ، كما يعدد المنافي والصحارى، لكنها لا تكون أمكنة إقامة، فلا يجد إلا الذاكرة والنص، بهما يسترجع بقايا قريته وشارعه واتجاهات خطوه . ولذلك يتحول الانتماء إلى النص انتماء للوطن يختزل جغرافيته، ولا تتقيد اللغة بتجربته " لأن الارتباط بالعالم والاقتراب منه بواسطة اللغة ليس مسألة خاصة بالعلوم الإنسانية وإنما بالبعد الإنساني عموما. لعرض وتحليل هذا البعد ينبغي

---

1- فخري صالح. صدمة الواقع في شعر السبعينات. الأقلام. عدد:1981/8 . وزارة الثقافة والإعلام. العراق.ص49

2-هانس جيورغ غادامير.فلسفة التأويل.تـــ:محمد شوقي الزين.منشورات الاختلاف(د.ت).الجزائر.131

3-سميح القاسم . الكتب السبعة . دار الجديد . بيروت . ط1994/1 . ص: 22 .

طبعا ملاحظة كل أشكال وإمكانيات اللغة"[1]. ولكون علاقة الانتماء للنص صورة تستعيد الوطن والأرض، فإن الشاعر يقدمه نصا مفتوحا على الأرض أو هو نص الأرض، فيه يتعايش الشعري والسياسي، الواقعي والمتخيل، الذاتي والعام، ويوضح درويش هذه العلاقة قائلا:"حالات المنافي قد تغرينا بإمكانية حل هذا الالتباس، أي تغري الأدب بأن يكون أدبيا – إذا جاز التعبير– أي يحتفظ بمستوى خدمة ذاته من أجل ذاته، ولكنه حل مرتبط بمفارقة أقسى، هي الاقتلاع من الجذور، حيث تتحول الذاكرة، ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر إلى أرض هشة، بينما يغري الالتصاق بالجذور بتقدّم مفارقة أخرى هي تسييس الأدب"[2].

مختلف العلاقات النصية على مستوى اللغة أو الموضوع لا تبتعد عن جدلية الانفصال والاتصال، إذ تحضر تجارب الانتماء للمكان في كل العناصر، فالروائح والألوان والأشياء عناصر مكانية تستثير الذاكرة، وتستعيد الذات عبرها تجارب الأمكنة وتمتزج من خلالها الحاضر والماضي، كما تلتمس فيها الإحساس بالوجود في المكان :

المكان هو الرائحة
عندما أتذكر أرضًا
أشمّ دم الرائحة
وأحنّ إلى نفسيَ النازحة.[3]

لا يشترط المكان وجودا تسجيليا في النص، لأنه يكتفي بوجوده في اللغة التي تمنحه سلطة وجود مختلف عن واقعه ، إذ تخضعه لتحويلات تتجاوب مع الذات والتجربة ، وتمنحه إمكانيات التماهي والتأويل من خلال علاقة اللغة بالأشياء والعناصر"لأن الأشياء نفسها تخفي وتثير طبيعتها الملغزة، ولأن الكلمات تقدّم نفسها للإنسان كأشياء لفكّ أسرارها، فالتحّول الكبير للكتاب الذي نفتحه، ونستكشف حفرياته ونقرأه، ما هو إلا مقلوب تماهٍ آخر أكثر عمقا يجبر اللغة على التجاور مع العالم"[4].

فالمكان الفلسطيني، يستثير الذاكرة ،في النص الشعري عند مجاورته الطبيعة واستنطاق موجوداتها، لأن للخاص فيه ألفة الانتماء، ومرجعية الاستقرار، وبذلك يقع الشاعر في أسر سلطة الأرض وسطوة المكان ، ولا خيار له إلا المناورة بين الذات والنص وعالم اللغة المكانية، التي تتحول إلى وسيط ضروري يعبر من خلاله إلى المكان :

فلقد رأيت بلحظ عينيكِ إذ رنتْ    والتيه بكحلها بميل تدلل
حيفا وشاطئها الحبيب وسفحها    وذرى تعالت للسماك الأعزل
عين رأت بسحرها وفتونهــــا    أحلام عهد بالصفاء مظـــلل
ولمحت بين سوادها وبياضـــها    ظل الصنوبر في أعالي الكرمل[5]

يحضر المكان بسطوته على ذاكرة الشاعر، وينبعث في كل المجودات والصور، بل هو

---

1 – هانس جيورغ غادامير. فلسفة التأويل. ص:132 .
2– محمود درويش.عابرون في كلام عابر. مقالات. دار توبقال. ط1999/1. الدار البيضاء. ص: 120
3– محمود درويش . حالة حصار . دار رياض الريس. ط2002/1. بيروت . ص : 75 .
4– Michel Foucault . Les mots et les choses. P: 50
5– حسن البحيري . حيفا في سواد العيون . دار الحياة .دمشق. ط1/ 1973 . ص: 91 .

متوحد بوجوده لأنه مظهر من مظاهره، وإذا كان هذا مذهب كل الشعراء الفلسطينيين فلأن وحدة التجربة والمعاناة دعتهم لإنتاج مكان تتبادل عبره اللغة أدوار التحول والتماهي. إن موضوع العلاقات المكانية يرتبط على نحو ما بانتماء الشاعر لأرضه ولنصه، وهو بذلك لا يخرج عن وصفه موضوعة شعرية تعيد إنتاج المكان بما يختزنه من ذاكرة وتاريخ وقيم، أي أنه بناء شعري متكامل تتحدد معالمه وأبعاده من الحقول اللغوية المكانية بما تتضمنه أو تقوله من أبعاد دلالية وإنسانية، حتى أصبح إطارا عاما للتجربة الشعرية الفلسطينية،"وهنا يصبح الموضوع اختيارا لمدخل إلى الحساسية العامة التي يأخذ فيها العالم الشعري المتكامل دور صهر العناصر المختلفة نحو توجّة على بناء متكامل، فالموضوع الواحد حين يصبح إطارا عاما يستطيع أن يحوّل إلى تجربة كاملة تضم العديد من العناصر التي تسمح للرؤيا الشعرية بالتكامل، أي أن الموضوع هو بداية العملية الشعرية وليس حدودها"[1].

إن تجربة الانتماء وعلاقتها بموضوع المكان وتشكيل بنيته ، من شأنها أن تعيد اكتشاف الإشارات الشعرية المتنوعة من موقع امتداد هذه العلاقات في بنية النص وتداخل رمزيتها وتحوّلاتها، بحيث لم يعد حضور المكان مجرد إطار خارجي يقوم بسرد جغرافي أو كشف واقعي للحظة عابرة في الذاكرة، وإنما هو متخيل يبدع المكان بمزج الخاص بالعام والباطني بالسطحي والداخل بالخارج، ويتحول بفعل هذا التداخل على مستوى النص إلى شبكة علاقات متكاملة يعدّ المكان اختزالا مكثفا لها " فالاقتراب من الوطن حتى يتداخل الشعر في التجربة الجماعية ليصبح صوت انفجار الآلام الجماعية التي تسيل في أحياء الوطن وشوارعه.يجوب الشاعر الفلسطيني المكان الفلسطيني يتوحد فيه ويصبح لصراخ غزة أو لحجارة حيفا أو للكرمل صدى الأعماق الفلسطينية التي تبحث عن موطئ القدمين، والابتعاد هو تداخل تلك الصورة التراجيدية للوطن مع المكان الفلسطيني"[2].

غير أن مسألة الهوية الشعرية للمكان لا تكتفي بهذا البعد المباشر لحضور الأمكنة والأشياء، لأنها تتصل بتجربة أعمق هي تجربة الشاعر في المكان من حيث هي تجربة شعرية وانتماء للحظة الذاكرة عندما تسترجع المكان مشحونا بالتراكمات والتجارب الممتدة بين زمنين، زمن لحظة الاسترجاع وزمن المستقبل المفتوح على الاحتمال، فتدخل الممارسة الشعرية في زحمة السؤال التي تتجلى فيها بنية المكان لغة مركزة ومكثفة، ولذلك فإن الانتماء للمكان في النص الفلسطيني ليس مجرد لحظة حنين أو ذاكرة مستعادة،بل إن توظيفه استرجاع مسار تاريخي قديم ولحظة وجودية متأصلة في أعماق الذات، ومن ثمّ تصبح مرجعية المكان بكل حمولاتها انتماء في الانتماء، ووجودا جماليا يدفع العملية الإبداعية لتحمل خصوصياتها التاريخية والفنية، وتستكمل إنتاجها في ضوء جدلية الاتصال والانفصال، القرب والبعد.

منطلقات هذه العلاقات المكانية تقدم شعرية ترتكز على واقع مكاني له ظروفه ومقوماته، وبالتالي فإن هذه الشعرية المكانية لاتنفصل عن زمنها ومجتمعها وحالها الإنساني والتاريخي ضمن سلسلة من التحولات الكبرى سواء على مستوى الفني في تشكيل لغته أو الاجتماعي في ارتباطه بظروف إنتاج المكان "وجمالية المكان بهذا المعنى هي جمالية ذات بعد مأساوي

---

1- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. دار بن رشد . ط1/ 1979 . ص :163-164

2- المرجع نفسه. ص: 165 .

ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته، غنها جمالية الاختلاف القائم على الصراع بين الثابت والمتحول"[1]، ومعادلة الثابت والمتحول هي الأخرى علاقة لا تبتعد عن جدلية الاتصال والانفصال أو القرب والبعد، ذلك لأن المكان المفترض فيه الثبات أصبح يخضع لقانون التحول في إطار تحولاته التاريخية الكبرى، وجمالية المكان تجد علاقاتها في هذا النسق الزمني لأن حضوره في النص الفلسطيني هو حضور في إطار هذا الثبات والتحول من حيث هو مرجعية ثابتة تستعيد تفاصيل التحول الفلسطيني، ووفق هذا التصور تصبح القيم الشعرية للمكان بداية النص المفتوح على ذاكرة ومستقبل الأرض، هذه القيم الجمالية تمكننا من ارتياد تصميم المكان بشكل أعمق.

المكان يأتي من النص وليس من خارجه لأن إنتاجه جماليا ودلاليا يتأسس على ذاكرة الكتابة ومن حفرياتها، كما ينتج من الحلم ومن الواقع الذي يُبدع النص في زمنه، وهو بهذه الصورة يأتي مكانا مختصرا ومكثفا، يقحم موضوعاته في متاهات الحنين والغربة، وفي جدليات الحضور والغياب، وفي ثنائية الوطن والأرض، وفي تأملات الألفة والموت والحلم باعتبارها فضاءات دلالية للمكان، تمتزج بممكنات الأبعاد المعرفية والفكرية، الخاصة والعامة، وبهذا الحضور المتعدد في أبعاده وقيمه، يكتسب المكان حيوية اللغة الشعرية التي لا تقف دلالاتها عند حدود ثابتة ، إذ يصبح التعامل مع بنية المكان باعتبارها بنية لغوية لها حقولها وحمولاتها التي تفرضها حدود السياق وطبيعة إنتاج صورة المكان مما يتيح المجال لتوسيع التأويل والقراءة على ضوء العلاقات المتعددة للبنية المكانية، فعندما نقرأ قول محمود درويش :

....وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلاّ لرصدِ
الظلال على سور عكا القديم
يقول أب لابنه لاتخف
من أزيز الرصاص ! التصق
بالتراب لتنجو، سننجو ونعلو على
جبل في الشمال، ونرجعُ
حين يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد
ومن يسكن البيت من بعدنا ياأبي ؟
سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي ![2]

تقدم الأمكنة تجلياتها الموضوعية من خلال رصد علاقة المكان باللغة والمعرفة ، إذ يقوم المكان على التداخل النصي بين نص التاريخ ونص الشعر( أقام جنود بونابرت تلا .. سور عكا القديم ) كما تحضر علاقة الذات بالمكان( التصق بالتراب لتنجو... من يسكن البيت)، فالشاعر يختلق مكانه ويبعثه،لا في صورته الجغرافية، وإنما عبر علاقاته النصية" لذلك هناك ضرورة دائمة لاعتبار عمليات من نوع تحويل النص إلى مكان للإقامةأو اكتشاف

1 – يمنى العيد . فن الروايةالعربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب . ص: 111
2– محمود درويش . لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ ص: 32 .

الفضاء الشخصي"[1].

### 3-1 المكان والأنساق الثقافية

إن التحويل النصي للمكان يقوم في بعض عناصره على علاقة الحضور والغياب بإقامة حوار بين الشعري والتاريخي،"ولكن عملية البناء هذه تتم من خلال التداخل النصي هنا أيضا، فذلك قدر النص، أي نص، ولكن للعذاب الفلسطيني خصيصة تاريخية وسياسية في آن، والخطابات التي أنتجها تضيء العذاب الفلسطيني وتؤطره، لأننا بالنص نرى العالم"[2].

هذه العلاقة تنتج في النص علامات مكانية ترتبط بأنساق ثقافية وتاريخية لها خصوصياتها الاجتماعية والدينية، والتي تبدو في تبدّلاتها المتكررة ثابتة الحضور، مما يمنح المكان هوية إضافية هي الهوية التاريخية والدينية والاجتماعية، بل إنها تُنتَجُ ضمن تأويلات ومرجعيات تلك التبدلات، ولا يمكننا الادعاء بأنها مجرد أنماط من التداخل النصي تكتفي بحضورها الجمالي دون حمولاتها القابلة للتأويل ضمن السياق العام الذي أنتجتْ فيه.

وفي ضوء العلاقات المكانية داخل النص وخارجه فإن إنتاج المكان يؤكد حضور التاريخي والمقدس عبر مظاهر الممارسات الإنسانية المختلفة، إذ أن وعي المكان يمرّ عبر وعي الواقع الإنساني في ارتباطه بانتمائه الحضاري والثقافي، ويمكن الإشارة ، هنا ، إلى حضور الطلل كعلامة مكانية لها خصوصيتها الاجتماعية والإنسانية ، ولها زمنها الذي أنتجها كفعل واقعي، ولا يمكننا فهم دلالة نص الطلل، دون استيعاب التجارب الإنسانية التي تضمنها في وجوده المادي ثم بعد ذلك في وجوده الشعري. فلا يمكن للنص أن يحمل كل العناصر المادية ، كما لا يمكن تلقيه خارج التجربة التي أنتجته في مستواها الفردي والجماعي، فحضوره الكثيف هو حضور لعلاقة الإنسان بتجارب اجتماعية ونفسية .

إن الحضورالشعري للمكان الفلسطيني يستلهم حركة الإنسان في أبعاده المختلفة، باعتباره مكان له جاذبيته وسطوته في اللاشعور الفردي والجماعي، وهذه الجاذبية يكتسبها من طبيعة العلاقات التي ترسمها الصورة الشعرية للمكان وما تعلق بها من مفاهيم وقيم تدور حول محور موضوعي عام يكرسه الخطاب الشعري لتأسيس موضوعات الوجود والحرية والهوية كقيم لصيقة بصور المكان، ويشير "لوتمان " إلى هذه العلاقات وأسباب جاذبية أو طرد المكان في دراسته لمشكلة المكان الفني، حيث يذهب إلى أن علاقتنا بالمكان" تنطوي على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث في المكان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها"[3]

فمفهوم المكان الجاذب والمكان الطارد بخضوعهما لمقياس الاستقرار فيهما لا يختلفان عن مفهومي الألفة والغربة عند باشلار، لأن الجذب لايتم إلا عن إحساس بالألفة في المكان، إذ أن المكان في حد ذاته لا يكون طاردا أوجاذبا، أليفا أو غريبا إلا بقدر ما تضفيه

1- حسن خضر . صورة المكان. مجلة أقواس. بيت الشعر الفلسطيني. رام الله. عدد: ص: 45

2-محمد بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. ج3. دار توبقال . ط1990/1 . ص : 194

3- يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني. ترجمة: سيزا قاسم.ص : 63

عليه الذات من قيم وأحاسيس. وهذه المفاهيم والقيم تتحدد بحسب طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان، وهذه العلاقة تتأسس ضمن سلسلة القيم وأنماطها الحضارية والاجتماعية .

هنا نجد مفهوم الانتماء يؤسس لنفسه موضوعا مكانيا يقوم على الترميز وتحويل العلاقات عبر الصور، بحيث تتحول عناصر المكان وحقوله اللغوية المختلفة إلى علامات رامزة تختزن العالم الدلالي للمشهد الشعري الفلسطيني "فإذا تأملنا المكان، وهو المحيط الذي يعيش فيه الإنسان نستطيع أن نصفه طبقا للإحداثيات المكانية من قياسات الحجم والمسافة والبعد والقرب، غير أن المكان يكتسب صفة سميوطيقية من خلال إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر التي لا يختلف بعضها عن البعض في الواقع، فالقرب والبعد أو الطول والقصر ليس لها قيمة في حد ذاتها ، غير أنها تكتسب قيمة من خلال تنظيم سميوطيقي لهذه العناصر "[1].

وضمن هذا السياق من العلاقات المختلفة الناتجة عن إنتاج المكان في النص الشعري ، فإن تحولاته واستبدالاته لا تنتهي عند حدود المكان بل تتجاوز ذلك إلى عمق الذات ، حين يصبح المكان منطلقا لتأسيس أسئلة الوجود والهوية، " لذلك لا يصبح المكان الفلسطيني أرضا للزمن الانفجاري داخل الزمن العربي، ويقوم الشعر منطلقا من المكان بالوصول إلى الأسئلة المركزية التي تطرحها الحركة الشعرية العربية المعاصرة"[2]، وما دامت للمكان هذه القدرة على إنتاج الدلالات وصوغ الأسئلة فإنه لا يمكن إغفال دور القارئ وفاعليته في إنتاج الدلالات المرتبطة بالمكان" وكون اللغة تنتج المعنى وأنه طارئ عليها لا سابق لها– هو ما يعزز عدّ الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة إنتاجا لا استهلاكا– ووعي القارئ وإدراكه لهذا هو أحد مفاتيح هذا الشعر."[3]

ووفق هذا المنظور فإن صورة المكان في النص الشعري الفلسطيني ترتبط في إنتاجها للدلالة، بتنوع العلاقات المكانية، حيث يرتبط بالوقائع التاريخية والنفسية والاجتماعية، ومهما كانت صلة هذه الارتباطات بالواقع فإنها بدخولها عالم النص تتحول إلى علامات للوجود الإنساني في المكان من خلال الاتجاهات المختلفة لأبعادها، ولأنها استعادة للمكان المفقود بإعادة بعثه وامتلاكه في النص" فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"[4] وفي مقولة باشلار ننتبه إلى قضية تحول المكان إلى مكان خلاق حين يختفي أو يهدد بالاختفاء ، إذ لا يعني ذلك زوال المكان في وجوده الطبيعي وإنما زواله في وجوده السيكولوجي والذي يتحدد بفقد التملك، أو فقد الوجود الحر في المكان، حيث أن الشعر الفلسطيني لا يخرج شاعره عن هذه الدائرة وهو الإحساس بفقد المكان أو تملك المكان المهدد، إن هذه العلاقات تثير التوسع في المفاهيم الناتجة عن محاورة المكان في النص بالنظر إلى مفاهيم ثقافية وفلسفية ترتبط بعلاقة الإنسان بالمكان، مثل ثنائيات " المكان والسلطة، المكان والحرية"[5] وهي في أحد أوجهها تؤطر جدل الأنا والآخر في صراعهما

1– سيزا قاسم .القارئ والنص العلامة والدلالة. ص: 17 .
2– إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر . ص : 165 .
3– د. عبد الرحمن محمد القعود. الإبهام في شعر الحداثة. ص: 332 .
4– غاستون باشلار .جماليات المكان. ص : 40 .
5– سيزا قاسم . القارئ والنص . ص :46 .

حول تملك المكان،وهذا الجدل يتحول إلى مؤشر دال على التشبث بالأرض كوجود وانتماء ومجموعة قيم تقوم مقابل محاولة الإبعاد ، وهو شكل" لوعي الأرض بوصفها امتداد الإنسان في المكان ووعي الإنسان بوصفه امتداد لها في الزمن"[1] .
إن علاقات الخطاب الشعري الفلسطيني بمكانه هي علاقات وجود متعدد الأبعاد، يتمثّله في النص الشعري حضور طاغ للمكان محمّلا بتقاطعات نصية غائبة تلامس التاريخ والأساطير والنصوص المقدسة والمخيال الأدبي الموزع عبر كل الثقافات والحضارات، تتنوع صور وموجوداته وعلاماته في الصفحة الشعرية لتختصر ثنائيات الواقع والمحتمل، الإنسان والمكان، "بل قد نجد المقابلة التالية: الإنسان/المكان ، في كل سطر نقرأه ، وكأننا بصدد حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية : شخصية وفردا ووجودا وهوية"[2].

وهنا نكون أمام مفارقة أخرى تسم وظيفة المكان في النص بوصفه خطابا شعريا تتنوع في مستواه، القصدية والاحتمال، فمن جهة نجده خطابا واقعيا تصويريا يحاول التماثل مع الواقع ، وفي وجه آخر نراه احتماليا يتجاوز الواقع بإعادة تركيبه وفق المحتمل، إذا ما نظرنا إليه باعتباره حدثا يرتبط بوقائع تاريخية وإنسانية تشير إلى جزء من حقيقة غير كاملة. وفي صورته المحتملة لا تمتلك صورة المكان نمطا ثابتا أو نموذجا مكررا لأنه يقوم على التوقع والاحتمال ولأنه يتجه نحو مستقبل ضبابي، ومادام كذلك فإنه يتحوّل إلى قول شعري متنوع الدلالات والرؤى. يقول الشاعر :

كانت الصحراء خلف الباب كثبانا ورملا يترامى
وبصمت كوّم الطيرُ جناحيه ونامَ
وببطء أغلقَ البابَ،
مشيت، وتوقفت قليلا والتفتّ
أيها الطائرُ في الصدر وداعا
أيها الأهل سلاما. [3]

الواقع والمحتمل عنصران لهيمنة المكان في النص، فالصحراء والرمل والتراب عناصر من طبيعة واقعية تحدد موجودا مكانيا متعدد الأوجه ينقل التجربة من حالة لأخرى إذ أن الصحراء والرمل من مكونات التراب لكن تنوعها في الصورة هو نقل تجربة الذات في احتمالاتها الداخلية، قد يكون تيه الروح، أو فقدان الأمل أو الاستعداد للرحيل.

هي عناصر مفتوحة على التأويل ومن هنا تنتقل التجربة من واقعية الأمكنة إلى تأملات الذات واحتمالات الحالة الوجودية المصاحبة ، قد تكون فقدان التملك كما قد تكون الصراع الداخلي بين الاستقرار والرحيل، إنها أمكنة تتحرك في فضاء الخيال دون أن تتوقف عند حدّ معين، " لأن الأشياء متحولة في فضاء الخيال إلى ما يتعذر الإمساك به خارج الاستعمال والإئتلاف فليس تملكنا هو الذي ينتزعها من نفسها ومنا ويجعلها غير أكيدة ولكن حركة اللاّ تملك. أي أن تصبح موحّدة في المخاطرة ، هناك حيث لا هي ولا نحن نظل ،

---

1- إلياس خوري . الذاكرة المفقودة. ص : 205
2- د حبيب مونسي . فلسفة المكان في الشعر العربي .اتحاد الكتب العرب.ط 2000/1 دمشق . ص 18
3- مريد البرغوثي . طال الشتات . ص:60

ملتجئين بل مندمجين بلا تحفظ في مكان لا شيء فيه يشدّنا إليه"[1]فالصحراء والرمل احتمالات للتيه والشتات وعدم الاستقرار،كما أنها احتمالات لتأملات الذات ومحاولات تجاوز واقع الوحدة، وبهذا التصور هي حالات متعددة ومختلفة للذات ، إذ يشكل الباب بوصفه مغلقا ( وببطء أغلق الباب) عتبة مكانية فارقة بين الداخل والخارج بين الواقع والاحتمال. ومن هذا فإن الواقع باعتباره تجربة خارجية أنتج حالة مشابهة له لكنه تتجاوزه وأكثر حقيقة منه لأنها تنبع من الداخل" إن الحقيقة تكون خطابا مشابها للواقع ، وسيكون المحتمل –بالرغم من أنه ليس حقيقيا– الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع وبما أن المحتمل واقع حائد فإنه لا يملك خاصية واحدة ثابتة، إنه يسعى إلى القول ومن ثم فهو معنى، ففي مستوى المحتمل يقدم المعنى نفسه باعتباره معمما وساهيا عن العلاقة التي حددته في الأصل"[2].

وفي هذه العلاقة – الإنسان/المكان و الواقع /المحتمل– فإن البنية المكانية في النص الشعري تكتسب ملامح اجتماعية ونفسية، اجتماعية باعتبارها علامات تختزن البعد الاجتماعي للمكان وتجربة الذات فيه، وعلى مستوى النص باعتباره محددة لثنائية الأدب والمجتمع، ومن ثم يمكننا النظر إلى جمالية المكان على أنها إضافة لغوية واجتماعية للنص. وهي نفسية لأن مقولات المكان في النص الشعري هي مقولات فردية تبحث من خلال المكان عن تأملات الذات فيه وعن الألفة ، إذ أنها تحاول العودة إلى الألفة بمفهومها العام، على اعتبار أن "المكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة ، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذه الفكرة"[3].

إن هذه العلاقات وفي مستوياتها المختلفة الاجتماعية والذاتية ، العامة والخاصة ، الواقعية والاحتمالية وفي أبعادها المتشعبة تفتح النص الشعري الفلسطيني على عالم دلالات يفرض تلقي صورة المكان وفق سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية وهو ما يجعل من بنية المكان علامات رامزة لا تتوقف عن الانزياح لما لها من قابلية للتأويل .

**4-1 هوية المكان**

البحث في هوية المكان مدخل ضروري لفهم طبيعته ووظيفته الموضوعية والجمالية، ذلك لأنه"هوية من هويات النص لا يمكن اختزالها"[4] إذ أن حضوره في النص يخضع بدرجة كبيرة لرؤيا المبدع ووفق بؤرة اهتمامه بالمكان وفق علاقته به في حدود ما تثيره أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية.

ومن الموضوعية ألا نهمل قراءة الأدب الفلسطيني رواية وشعرا في ضوء الإشكالية الوجودية التي تأسس عليها" وهنا ينبغي ألا ننسى أن القضية الفلسطينية مثلا لم تكن في أية لحظة من اللحظات غير قضية فضاء سياسي"[5]، وما دام الأمر كذلك فإن الجمالية المرتبطة بالمكان في هذا الأدب لا تغفل بعدها السياسي والثقافي والحضاري ، إذ تتقمص المكانية هذه

---

1- محمد بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. ج3 الشعر المعاصر . ص: 242 .

1- جوليا كريستيفا . علم النص. ت: فريد الزاهي. دار توبقال . الدار البيضاء ص : 45 .

2- غاستون باشلار . جماليات المكان . (مقدمة المترجم) . ص : 06

4- حسن نجمي. شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية . ص : 07

5- المرجع نفسه . ص: 06

التجربة عند إنتاج الصورة الشعرية،" ونشير هنا إلى البعد النفسي للمكان داخل النص وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه، من أننا نسترجع هذه الأبعاد والسياقات عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به"[1] .

وتتضح هنا إشكالية رؤيا المبدع في تعامله مع المكان، بحيث تقوم الصورة الشعرية باختزال عناصره وإعادة توزيعها وفق سياقات مسبقة ووفق مستوياتها النفسية والجمالية ، فالتصورات التي يمكن أن تبعثها صورة المكان ترد في النص متأثرة بسياقاتها الاجتماعية والسياسية الناتجة عن علاقات الإنسان بالمكان وتجاربه فيه، وفي هذا لا يمكننا أن نتصور مكانا محايدا يوظف في النص الشعري لغاية جمالية صرفة، لأنه يتمتع بقوة الإشارة وقابلية التأويل وبالحمولة الرمزية مع تحوله إلى لغة ضمن لغة النص، "إذ أن هذه التصورات يشبع بها المكان الفني باعتباره متخيلا نصيا يمنحه النص هويته وأبعاده بطريقة أشبه ما تكون بأحلام اليقظة، فيصبح وجود المكان خاضعا لرؤيا المبدع الذي تخيله، فالبحيرة والمستنقع والمياه النائمة توقظ بشكل طبيعي تخيلنا الكوني"[2] فالشاعر الفلسطيني في علاقته بعالمه وبأرضه أضفى على نص الأرض جمالية تتجاوز العالم الماثل أمامه، جمالية ارتبطت في مخياله بالأسطورة والدين والتاريخ والثقافة ، فمنح المكان معنى آخر إضافيا وحمّله مشكلة وجوده وانتمائه، تماما كما فعل غيره من الشعراء.

هذه التصورات تبرر مشروعية التساؤل عن هوية المكان وطبيعة علاقة المبدع به أوالعكس، ومن ناحية أخرى أثر تلقي المكان وما يثيره في القارئ من انفعالات وما يحاول تبليغه من رسائل، ونتساءل كذلك عن حدود تأويل المكان وتفريعاته المتشابكة بالنظر إلى العلاقات المتنوعة التي تتداخل معه ، وهي علاقات ترتبط بالشعر والشاعر والمتلقي بل وتتجاوز ذلك إلى المعرفة والمجتمع. إذ أن المكان بالإضافة إلى كونه صورة بصرية لها طبيعتها، يحمل أيضا مرجعية ثقافية شكلت نموذجا لإدراك العالم وتصوره، بحيث أن هذه النماذج تتأثر بمحضنها الثقافي وتحمل خصائصه الأنثربولوجية والثقافية .

نمذجة المكان لم تنقطع عن تشكيل المفاهيم التي حاولت تفسير الوجود الإنساني وعلاقاته بالمكان ، إذعرفت الحضارات القديمة مثل هذه النمذجة في تصورها لمفهوم العالمين السفلي والعلوي وربطهما بسلسلة من القيم في سلّم عمودي وأفقي ، مما أنتج مفاهيم مكانية تحمل إدراكا خاصا للعالم ارتبط بالميثولوجيا والدين والأخلاق في شكل سلسلة قيم متقابلة كالموت والحياة والخير والشر والمادة والروح ....ويؤكد لوتمان على" الدور الذي يلعبه المكان في عملية تشكل المفاهيم لدى البشر، فالإنسان دائما يحاول أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في الملموسات، وأقرب هذه الملموسات هي الإحداثيات المكانية..ويمتد هذا المبدأ إلى مجالات كثيرة جدا في نطاق الفكر، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة مثل يسار ويمين كمقابلين للخير والشر.."[3]

---

1- مدحت الجبار . جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور. سلسلة عيون المقالات . ص: 21

2- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة:جورج أسعد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط1993/2.بيروت. ص :171

3-يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني.ترجمة سيزا قاسم. عيون المقالات. ص:65

وضمن هذا التصور فالمكان الفني ليس مجرد صورة جامدة أو تسمية اعتباطية، بل هو تفاعل بين معطيات جمالية ومفاهيم مختلفة تقدّم أنساقا ثقافية وتحوّل عالم الأمكنة إلى عالم دلالي يؤثر في إنتاج المعنى ومضاعفته لأنه يتحول في النص إلى بنى وعلامات تساهم في توجيه قراءة وتلقي المكان في النص " باعتبار أن القراءة والتأويل في النص الأدبي ليست اعتباطية لأنها موجها بما يحتويه النص تراكيب صوتية ونحوية ودلالية، والتي لايمكن استبعادها"[1]، ومن ثم تتحول لغة المكان إلى سلسة قيم، غير أنها لا ترد في النص منعزلة عن سياقاتها وأنساقها الاجتماعية، إذ أن النص يتحول إلى آلية لإنتاج "المكان الاجتماعي ، وبالتالي فإن شكل المكان الاجتماعي يكتسب صفته هذه من لقاء وجمع عناصره وأنساقه"[2].وإلى جانب هذا البعد في هوية إنتاج شاعرية المكان، فإن تلقي نص المكان في العملية الإبداعية يظل متأثرا ومرتبطا بهوية الرؤيا التي أبدعته" بل ليست خصوصية المؤلف- رؤية وتعبيرا- إلا في تمكيننا من مكاشفة العالم الذي يتحول دوما أمام أنظار الآخرين ، فالإمساك باللحظات تمكيننا من مكاشفة العالم الذي يتحول دوما أمام أنظار الآخرين، فالإمساك باللحظات وجعلها أقطابا تتوهج دلالة، ينفض عن العالم خموله واستمراريته البليدة، ويزيد المتلقي إحساسا بوجوده وجماله"[3] .

إن تفاعلات قراءة المكان لا تكتفي في تأثرها بأنساق المنظومات الاجتماعية مادامت هوية المكان قبسا من شاعرية التأملات ومزيجا من الذكريات والواقع والحلم. لأنها في نهاية المطاف تولد من نزعة تأملية تتميز بإغراقها في الذاتية، وتتشكل في نسيج الصورة الشعرية. بحيث تصبح في هذه الحالة دعوة للمشاركة أو حركة تأمل في التأمل ، لأننا نكون بصدد صورة كونية النص عالمها، مهما كان المنتج المكاني الذي تستثيره أو تتأمله مياه أوغابات، سجن أو غرفة ... إذ أنها تشغل الذات التي اخترعتها وتغزو القارئ بظلالها الدلالية " فهذه العوالم الجديدة المتأملة بشدة ، لايمكن أن تشغل في أعماق الكائن الذي يتخيلها، وإذا تتبعنا بكل صدق صور الشاعر يبدو لنا أن التخيل يلغي فينا كينونة من الأرض، نعيش من جديد بفضل الشاعر دينامية أصل فينا وخارج عنا ، فترتفع أمام أعيننا ظاهرة كينونة منسوجة على تأملات شاردة و تملأ أضواؤها القارئ الذي يقبل نزوات صور الشاعر "[4].

إن هوية المكان في الشعر الفلسطيني تنبعث من كل الصور المكانية وغير المكانية، وإذا كانت الصورة المكانية الحسية تقدم نفسها بوضوح للقارئ، فإن الصورة الشعرية غير المكانية تنزع منزعا تجاوزيا يتداخل في مستواه الأنا والآخر،والواقع والحلم، بحيث يصبح تمثيلا لحالة عالية الكثافة والاختزال، يحكمها التماهي بين العناصر، خاصة تماهي الحب والمرأة والعلاقات الإنسانية بالتراب والأرض، لتكتسب بذلك أبعادا مكانية تمتزج بالعناصر الثقافية ، إذ تطالعنا الكثير من النصوص الشعرية بمثل هذه التحولات التي شكلت في الغالب تنوع التراسلات بين الإنسان والمكان.

---

1 - Pierre V.Zima. critiques littéraire et esthétique .Les fondements esthétiques des théories de la littérature . Ed L'Harmattan.2004. Paris. P :09

2 - Henri Lefebvre . La production de l'espace . p: 121

3- حبيب مونسي . فلسفة القراءة وإشكالية المعنى . ص: 213 .

4- غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . ص : 175

هذا النص المثقل بتفاصيل الحياة أصبح معبرا جماليا لتحولات المكان، بل إن المكان يكتسب عناصرهويته من هذه التحولات، التي في ضوئها تتضح مشروعية التساؤل عن هوية المكان وعناصره الجمالية وبنيته اللغوية ، ومفاهيمه الفكرية، وإذا بحثنا في تفاصيل الحدود بين الإنسان والمكان في الشعر الفلسطيني قد لا نجد إجابة دقيقة ما دامت الصورة الشعرية مفتوحة على اللامعقول، ومادام خيال الشاعر لايخضع لمنطق الواقع،لأن أمكنته أحلام يقظة تقوم على تحطيم العناصر المنطقية في الزمان والمكان. ولذلك يجد الشاعر مبررات ذاتية للبحث في المكان وشاعريته، كما أن واقع الاحتلال والبعد دفعه إلى إعادة اكتشاف الأمكنة ومساءلتها، يقول درويش :

المكان الرائحة
قهوة تفتح شباكا ، غموض المرأة الأولى
أب علق بحرا فوق حائط
المكان الشهوة الجارحة
خطوتي الأولى إلى أول ساقين أضاءا جسدي
فتعرفت إليه أوإلى النرجس فيَّ
المكان المرض الأول
أمّ تعصر الغيمة كي تغسل ثوبا
والمكانْ، هو ما كان وما يمنحني الآن من اللهو.
المكان الفاتحة ،
المكان السنة الأولى، ضجيج الدمعة الأولى
التفات الماء نحو الفتيات، الوجع الجنسي في أوله، والعسلُ المر
هبوب الريح من أغنية .صخرة أجدادي.وأمي الواضحةْ.
المكان الشيء في رحلته منّي إليّ
المكان الأرضُ والتاريخُ فيّ
المكان الشيءُ إنْ دلّ عليّ
آه لاشيء يضيء الاسم في هذا المكان [1]

يتماهى المكان في كل العناصر ، فهو كل شيء يعبر في حلم طفولي هو الذات الحالمة بالعودة للمكان وبالألفة وبالاستقرار، ومع ميلاده من كل العناصر الطبيعية والإنسانية( الرائحة، قهوة، الخطوة الأولى، المرض، الماء، الوجع الجنسي، العسل المر، الريح، صخرة الأجداد، الأرض ، التاريخ ) فغن هويته تتخذ من الكون وكل الكائنات شكلا لها . وفي تنوعاته المتماهية يصور حركة الحياة منذ خطوتها الأولى ، ولغة الحياة منذ صرختها الأولى. كل هذه التحولات التي لما تلبث أن تستقر عند صورة حتى تتبدل لغيرها تتشكل من عناصر لغوية تتآلف أو تتقابل ، تتميز بعدم الثبات والتغير المفاجئ، ليصل أخيرا إلى منتهاه وهو تحقيق الوجود في المكان (المكان الشيء إن دلّ علي). إن العناصر التي استمد منها الشاعر هذه الصور لاتخرج عن المعاناة العامة في علاقتها بالخاص، فالمكان هو العنصر المفقود في معادلة الأرض الوجود،أو على الأقل هو العنصر الذي يشدنا الحنين إليه

---

1- محمود درويش . حصار لمدائح البحر . 194-195 .

لأنه في بعض صوره وجزئياته جزءا منا ، ومن ثم فإن هويته ترتبط بشكل أو بآخر بعلاقتنا به. وأهم هذه العلاقات الميلاد والاستقرار والألفة، ولذلك تشكل هذه القضايا أهم الروابط التي نحس بوطأة إن حدثت.ولذلك فإن المثيرات التي رافقت هذه الصور ونعني بها معاناة الفقد أو الخوف منه،أبدعت لغة مكانية خاصة ترتكزعلى إدراك خاص للمكان، وتستقي موضوعها الشعري من العالم الخارجي في إنتاج خطاب شعري يتمحور حول المكان والإنسان.

التأملات المكانية نتاج سياقات فكرية وتاريخية وجمالية تفاعلت مع موضوعة المكان باعتباره محور اهتمامها وكذلك سر وجودها في ظل جدلية البعد والقرب والفقد والتملك، ومن هنا فإن مسألة شاعرية المكان وجمالياته في النص تتأسس على التأملات المكانية نتاج سياقات فكرية وتاريخية وجمالية تفاعلت مع موضوعة المكان باعتباره محور اهتمامها وكذلك سر وجودها في ظل جدلية البعد والقرب والغربة والألفة، ومن هنا فإن مسألة شاعرية المكان وجمالياته في النص تتأسس على الخطاب الشعري الفلسطيني لم ينفصل –في أية مرحلة من مراحله– عن تفاعله بسياقاته التاريخية والاجتماعية، فموضوعة الأرض – على سبيل المثال لا الحصر–لم ينقطع موضوعها عن مسار هذا الشعر، وظلت مصدر إلهام الشعراء والروائيين،في بلورة وعي خاص لجمالية المكان وأبعاده الدلالية، وهو ما جعل النص الشعري يبني إستراتيجية تبليغ تقوم بدرجة أولى على كتابة جمالية المكان، وإذا كانت هذه الاستراتيجية واضحة المعالم في العمل السردي لاعتبار المكان"سندا أساسيا للعمل السردي بل و هوية من هوايات النص"[1] فإنه بالمقابل يتقلص مجال الاختيار وتضيق مسافات حرية توظيف المكان في النص الشعري، ولذلك يأتي مختزلا ومدهشا يتراجع فيه التفصيل ليترك المساحة الشعرية مفتوحة على الاحتمال وكثافة البدائل والتحولات .

وإذا كان المكان هوية النص السردي، غير قابل للاختزال بطبيعته ، فإنه في النص الشعري الفلسطيني عنصرجوهري، وخطابه يتفرد بميزة كون المكان هويته، ولا أعني بذلك ارتباطه بقضيته فحسب بل لأن المخيال الفلسطيني ارتبط به وأسس جمالياته عليه، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال عناصر تبدو مؤشرا هاما من حيث الطبيعة الحساسة لعلاقة المبدع بالمكان إذ أنه يفتقد المكان أو على الأقل يعيش معاناة فقده، وفي الحالين فإنها ينتج نصا شعريا منفيا بعيدا عن مكانه، ومن ثم يسترجع المكان في القصيدة. وهنا تنقل التجربة الشعرية معاناة فقد المكان واللحظات الضائعة. وأمام واقع احتمال العودة وحلم استرجاع المكان يصبح النص مفتوحا على تجربته بين الذاكرة والحلم،ومن ثم فإن"اللحظات الضائعة تكمن في أعماق الماضي، فتستفيق وتتحرك وتعبر منطقة ممتدة من النسيان لتطفو أخيرا على السطح:بفضل الذاكرة لا يمكن ضياع الزمن إذن، وإذا لم يضع الزمن فإنه يصبح بالإمكان جانب استعادة الفضاء فإلى جانب الزمن المستعاد هناك المكان المستعاد، أو أكثر دقة هناك استعادة للمكان واكتشاف له من خلال الحركة التي أحدثتها الذاكرة"[2].في هذه المسافة بين الذاكرة واستعادة المكان يجد الشعر مبرره في توظيف المكان وإعادة تركيبه كمكوّن لشعرية تشكيلة تأخذ فيها اللغة وظيفة اللون والمساحات وتقوم"على تكوين فني تشكيلي في مجمله،استخدم فيه الخيال واللامعقول والمدهش والمفاجئ والضوء واللون...وكل

1– حسن نجمي . شعرية الفضاء. ص: 07

-2 George Poulet . L'espace proustien. P: 75-76

أدوات الفنون التشكيلية"[1].

وإذا أُعتبر المكان –في الشعر الفلسطيني- أحد أهم خصائصه البنيوية، فلأنه يكوّن هوية هامة لهذا النص، ولكونه، كذلك، أحد أهم روابط العلاقات بين الواقع والممكن والمتخيل بالنظر إلى المكان باعتباره وسيطا بين النص والقارئ في تشكيل نماذج العلاقات التي تحكم إعادة تركيبه،" ومن ثم فإن الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع بما أن الواقع هو ذلك الحيز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن ولا تتحدد قسمات إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكل في مجموعها بنية المجتمع."[2] فالظاهرة المكانية في الشعر الفلسطيني ارتبطت بواقعها التاريخي وحملت أبعادها الحضارية والإنسانية، وهي بذلك إعادة قراءة وتشكيل جمالي لحالة وعي فردية وجماعية ناتجة عن مرحلة لازالت قائمة ، والذاكرة الفردية أو الجماعية التي اختزلت المكان في النص الشعري إنما تولدت عن فقد المكان ، واسترجاعه في الصورة الشعرية هو استعادة المتخيل للوجود الفردي ، وهو كذلك حالة وعي جمالية باعتبار أن أي موضوع للوعي على الإطلاق يمكن أن يُدرك جماليا"[3].

فالشاعر الفلسطيني يقدم شكلا جماليا لمكانه المهدد بالفقد، وهو إذ يبدع صورة المكان إنما ينتج عالمه الخاص داخل حركة وعي جماعية، وضمن هذا البعد الذي يتداخل فيه الجمالي والأيديولوجي يُصبغ على المكان هوية شعرية تقوم على الاسترجاع والتخيل، في بحثه عن المحتمل والممكن. فالصورة المكانية تستنسخ جزئياتها وعناصرها من الخارج، لكنه خارج يعتمد بالدرجة الأولى على الذاكرة عند الاسترجاع وعلى الرؤيا في بحث المحتمل.

ولذلك فإن إبداع المكان يقوم بالتوازي بين تصورين إذ يُنتج خارج واقعه بين زمنين متقابلين توحدهما التجربة الشعرية في زمنها الخاص. بهذه التنوعات ينتج النص الشعري ارتباطه المتميز بالمكان، إذ يجمع بين كل العناصر الإنسانية والطبيعية والتاريخية والدينية والأسطورية... وبهذا التمازج تنتج عالما خاصا يتحول في النص إلى عالم ممكن يقوم على صورة الذاكرة والرؤيا، "وهو ما يثير الحضور النظري للأمكنة الأخرى ، إنها إمكانية القول الواحد في علاقته المتزامنة بالأمكنة الأخرى، وهذا القول لايقدم مجرد علامة معزولة ، إذ أنها تجمع بين أبعاد مختلفة ولها علاقة بمستويات متعددة"[4].

إن الوجود الواقعي في المكان له تأثيره على حركة الوعي، وإدراكه بالصورة الحسية يصبح تشكلا للحياة الداخلية وانبثاقا جماليا يتجاوز الواقع، وهو ما يمنح المكان حيوية الإدراك الداخلي للذات بتحوله في الصورة إلى انبثاق جمالي يشحن المكان والأشكال بكثافة الرؤيا التي انبثق عنها"إذا ماعتبرنا فكرة الفنان شكل وميزته أنه يتخيل،ويتذكر ويفكر ويحس بالأشكال أو بواسطة الأشكال، ويجب أن تأخذ هذه النظرية مداها في الاتجاهين ، إننا

1- شاكر النابلسي . مجنون التراب . ص: 440

2- حسين خمري . فضاء المتخيل . . ص : 49 .

3- جيروم نستونوليتز. النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية . ترجمة : فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط2 (د . ت ) القاهرة. ص: 83 .

4- Linna Pop . Espaces discursifs: Pour une représentation des Hétérogénéités discursifs. Ed :Peter Louvain. Paris 2000 . P: 108 .

لا نقول بأن الشكل تمثيل أو رمز للإحساس بل هو حيويته"[1]

وما دامت صورة المكان نموذجا جمالية لحركة وعي داخلي[2] لا تقدمها في النص مادة جامدة وإنما تبعث فيها الحياة الداخلية وفق الرؤيا التي أبدعتها،فإنها بذلك تكتسب مقوماتها الجمالية والدلالية بمظهرها اللغوي وببنياتها في النص مما يمنحها هوية ترتبط بإنتاج صورة المكان في النص، وبهذا المعنى تصبح لغة المكان هوية له ، لا باعتبارها استنساخا لمكان مرئي جامد وإنما باعتبارها مكان شعريا يكتفي بصورته وبذاته، وينفصل عن العالم الخارجي بمميزات شعريته. هذه " الخصوصية الشعرية من طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو وإنما تردنا إلى دلالته وأبعاده في الحركية التاريخية ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها"[3].ومن هذه المنطلقات الفكرية والفلسفية فإن هوية المكان لا تكتفي بالعلاقة الظاهرة بين المكان النصي والمكان الواقعي إذ هي مجموعة هويات ومرجعيات جمالية وفلسفية ومعرفية وثقافية تتأسس على تنوع التجارب، وإن كانت صورة المكان شعريا تتبنى أساسا على تجربة جمالية "بما يعنيه ذلك من بعد وانزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل، لكنه مع هذا البعد الفيزيائي يظل متصلا ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكتابة"[4].

فهوية المكان في الشعر الفلسطيني تبدو في النص الشعري متعدّدة الحقول المعرفية واللغوية، إذ يصعب تنظيمها ضمن حقول مكانية ولغوية واضحة المعالم، ومردّ ذلك يعود إلى طبيعة الاستعمال المرن للغة،وإلى طبيعة المفردات والعبارات التي تتضمن إشارات مباشرة أوغير مباشرة للمكان، إذ أن سلسلة الأفعال والأسماء والظروف تظل تتصل بصورة أو بأخرى بمفاهيم المكان[5]،" وبصورة عامة فإن اللغات الطبيعية غنية بالوحدات اللغوية التي لها علاقة بمعطيات وظواهر الفضاء"[6] وإذا ما تأملنا هذه المسألة المعجمية المرتبطة بدلالة المفردات على المكان في اللغة فإننا نلاحظ أنها تتوزع على حقلين دلاليين

---

1-د.جودت فخر الدين . شكل القصيدة العربية .دار الآداب .ط1984/1.بيروت. ص:170-171 .

2- المقصود بحركة الوعي الداخلي ليس الانعكاس المباشر للأشكال في وعينا وإنما هو الحركة الفنية أي حركة تحويل للمادة يعمد إليها الفنان عبر تفكيره وإحساسه بالأشكال بغية خلق أشكال جديدة ، فحياة الأشكال المتجددة باستمرار لا تتهيأ تبعا لمعطيات دائمة وواضحة بشكل عام ودائم.بل إنها تولد هندسات مختلفة داخل الهندسة نفسها وكأنها تخلق المواد التي تنتجها. ويوسع فوسيون(Foucillon ) في كتابه حياة الأشكال(Vie des formes) هذه المناقشات إلى فهم طبيعة حياة الأشكال في الوعي وإن كان وجودها الداخلي انعكاس لوجودها الخارجي أم أن فكرة الأشكال في وعينا هي مجرد وسيط بين وجودها الداخلي ووجودها الخارجي.

**انظر:** جودت فخر الدين . شكل القصيدة العربية . ص: 167- 180 .

3 - Henri . Foucillon. Vie des formes . Presse universitaire France Paris .P:4 – 73 5/1964

4- محمد بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج3 ص: 97

5- حسن نجمي . شعرية الفضاء. ص: 47

-6 Andrée Brillo .L'espace et son expression en Français. Ophrys. -2 Paris.1980. P:

مختلفين مقياسهما الثبات والتغير في دلالة المفردة على المكان. أما الحقل الأول فهو معجم ثابت وتغلب على مكوناته الأسماء، وأما الثاني فهو متغير ويتشكل في الغالب من الصفات والأفعال وهذا الأخير يخضع لسلطة الاستعمال في تحديد ارتباطه بالمكان، غير أن محاولة التحديد هذه تظل غير كافية لأنها تتناول المسألة من بعد واحد وهو المجال المعجمي حيث تفقد المفردة حيويتها.

إن مسألة هوية المكان وإن كانت تتأسس على اللغة، فإن بحثها في النص الشعري هو بحث في هويتها الشعرية من حيث علاقاتها المختلفة على مستوى النص، وبالتالي في كيفية اكتساب المكان هويته الشعرية ،أي كيفية تحوله إلى علامات من خلال الصورة الشعرية وما هي حدود الواقع والخيال في صورة المكان؟ وهنا نكون أمام عالم مجرد تحكمه الانفعالات والمشاعر، والانطباعات والتجارب الخاصة داخل زمن التجربة،ولذلك " فالزمن ليس إلا صورة منضدة للأمكنة، وتوفيقية فضائية، إن المرجعية الفضائية تعرض نفسها كأفضل وسيلة لعقلنة الخطاب وتنظيم النسق السيميائي، إنها لا تقصي المؤشرات الدينامية التي تمنحها ميزة تحفيزية "[(1)].بتحول المكان من الواقع إلى النص يصبح مكوّنا شعريا من مجموع المكونات الأخرى ،أو على الأقل دالة من مجموع الدوال المكونة للمكان النصي باعتباره"تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها، فالمكان المحلوم به في الممارسة الدالة، الموقع على بياض الصفحة هو المهيء للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة والممحوة في آن"[(2)]، وانتقال مكونات المكان من الواقع إلى المتخيل النصي هو بصورة أو بأخرى إنتاج للمكان بواسطة اللغة ما يمنحه وظيفته الشعرية، لأنها تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء لتجعله يستحم في مناخ جديد"[(3)]. هذا التحول- في الحقيقة- لا ينفصل عن العملية الأدبية ككل إذا ما قسناه بمفهوم وعي الواقع ثم تجاوزه أو إعادة تشكيله عبر إمكانات الخيال الشعري،ذلك لأن" الأدب يقوم حقيقة بإعادة بناء الواقع بطريقة تجعله يستمد منه الرموزأي أن الأشياء تصبح أفكارا مجردة"[(4)]

هوية المكان في الشعر الفلسطيني هي هوية المخيال الذي افتقد المكان في واقعه، فراح يعيد تشكيله عبر المكان النصي، وهو بذلك يعيد بناء واقع شعري مغاير تماما للواقع الماثل للعيان الذي صدمه وغيبه عن حدوده، ومن ثم فإن إعادة البناء هذه تستعيد المفقود من خلال استعارة العناصر اللغوية المكانية.وهو ما يمنح صورة المكان وظيفتها الرمزية، لتظهر في النص نموذجا جماليا يتقمص التجربة ويستعيد عالم الرؤيا.

فالوحدات المكانية في النص الشعري تجمع بين عالمين متوازيين : عالم واقعي تسجيلي، وعالم جمالي متخيل ، يستند فيه الثاني على الأول، إذ أن هذه الوحدات تنقل مرجعيتها الواقعية محمّلة برصيدها الثقافي ودلالتها الأولية،التي تساهم لاحقا في إنتاج عالم دلالي جديد يرتبط بالتركيب والعلاقات اللغوية على مستوى النص. وهو بعد آخر يساهم في

1- حسن نجمي . شعرية الفضاء . ص:49 .

2- محمد بنيس . الشعر العربي الحديث . ص :.112

3- رينيه ويليك و أوستين وارين. نظرية الأدب . ص : 204

-4Jean Milly. Poétique des textes . Nathan .2 /2001 . paris. P: 66

إنتاج الصورة وتركيب المكان مصاحبا للتجربة الذاتية التي أنتجته، وهكذا تتحول قراءة المكان إلى فتح مجالات التأويل الذي يبدأ من " معنى الكلمات باعتبارها وحدات ذات معنى"[1] وصولا إلى الصورة الكلية.

ومادام التعامل مع معجم اللغة المكانية هو أحد مفاتيح قراءة النص الفلسطيني فإن هذا المعجم ( لغة المكان) ينبعث من تجربة تنقل حدثا في العالم المحسوس، ولذلك فإن الوحدات المكانية تأخذ شكلها وهويتها الأولى باعتبارها وحدات لغوية مرجعية ومفتاحيه لقراءة النص، وإذا كانت كذلك فإنها تتخلى عن بعدها الواقعي العياني مع توظيفها في سياقات تتأثر بتجربة الموضوع وتأملات الذات، وذلك ما يعني فقدها هويتها المرجعية، مما يمنحها القدرة على تقمص التجارب المصاحبة والتأملات المغرقة في الذاتية، وهو ما يتيح توسع دلالة المكان إلى أبعاد جديدة تؤطرها علاقات التركيب والتحوّل إلى بُنى أعمق، ما دام التحليل الدلالي يرتكز على سبر أبعاد المعنى من منظور سيميائي" باعتبار أن السيميائية تدرس وظائف المعاني في العلامات المعزولة، وبالنسبة لها فإن مجموعة الدوال في مفردة ما تتكوّن من نوعين من الوحدات ، وحدة جوهرية هي نواة المعنى والحاضر في كل استعمالات المفردة ووحدة تتحدد من خلال السياق[2].وهو ما يلاحظ على المقولات المكانية التي تحمل في نواتها تماثلات المعنى المحسوس" فتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالاتها الإضافية من خلال إدخالها في نظام اللغة"[3] وبذلك يتحول من عالم مرئي محسوس إلى متصورذهني يقوم على التجريد، ويصبح " وصف المحسوس من خلال المجرد أو اللامرئي الذي يحتويه"[4].

هذه الإشارات المتداخلة للمكان في مستواه النص والفزيائي، وفي تنوع حمولاته، يدفع إلى البحث والمراجعة في هويته بحسب وجوده الشعري بالنظر إلى مرجعيته وواقعيته وعلاقاته. فالبحث في شعرية المكان هو بحث في فهم طبيعة علاقاته بالإنسان ومشكلاته، وهو دعوة القصيدة لفتح الطرق إلى الأرض، وهو كذلك تحقيق للوجود. ولعل هذا ما يفسر حضور تجربة المكان وأهميته في القصيدة حيث يتحول إلى دالّ مرجعي يختزن علاقاته الثقافية والاجتماعية باكتسابه أبعادا رمزية تكتسي فاعلية في إنتاج دلالة النص وفي ارتباطه بواقعه وأنساقه الاجتماعية والثقافية،"فبين المكان المرجعي والمكان المتصور يوجد تشابه يتحقق من خلال المتخيل"[5]. وتحقق التشابه إنما هو تحول في طبيعة المرجعية المكانية بتحولها إلى نص مكتوب"حيث تلغى الحدود بين الواقع والمتخيل"[6]. وفي هذا البعد فإن مشكلة المكان الفني باعتباره متخيلا لا تتعلق بقياس مدى ارتباطه بالواقع ما دام يحتفظ بإشارات خفية لهذا الواقع،وإنما ترتبط بتلقي المكان كمفهوم جمالي أكسبه النص هوية جديدة

1- جون لاينز. اللغة والمعنى والسياق. ت:عباس صادق عبد الوهاب .دار الشؤون القافية العامة.بغداد.ط1987/1 . ص:.41

2- Jean Milly . Poétique des textes . P : 185

3- يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني . عيون المقالات. ص: 64 .

4- Denis Bertrand. Précis de Sémiotique. Ed, Nathan . paris 2000 . P: 145

5- سيزا قاسم – المكان ودلالته . عيون المقالات. ص: 64

6- Christian Chelbourg. L'imaginaire littéraire. Nathan. Paris. 2000 . p :157

تدعو إلى قراءتها في موقعها الجديد في النص باعتبارها صورة تخضع لمنطق مغاير هو منطق شاعرية الخيال.

ههنا يتجه التحليل إلى قراءة صورة المكان كمتخيل قابل للاستكشاف والتأويل، كما أن" استكشاف المتخيل يرتبط في مجموعه بعملية بحث متكاملة في أبعاده وحدوده الجماعية والفردية، والتي تفرض اختيار الصورة، ومن جهة أخرى يتعلق بمحاولة فهم أسباب هذا الاختيار،فلماذا هذه الصورة أو تلك هي التي تفرض نفسها على الوعي؟وماهي الأبعاد التي تستدعيها، وأية صورة أخرى غائبة يمكن أن تتقاطع معها؟[1].

إن الهوية الشعرية للمكان تقوم كبديل لصورته المرجعية في واقعها الفيزيائي لا تلغيها، لكنها تجردها من مفاهيمها الهندسية وتكسبها قوانين جديدة تمتد امتداد الخيال الذي يبدعها.وبذلك يتحول فيها الامتداد والاتجاه إلى مفاهيم خاصة تنقلها إلى زمن النص وحرية الحركة والخيال في النص، إنه إعادة إنتاج المكان مرتبطا بتجربة وعي المكان عبر فعل الكتابة في العمل الأدبي،وهو محاولة توصيل موضوعة المكان عبر متخيل النص باعتباره حاملا لخصوصيات تجربته ، ومن ثم فإن"النص ومن خلال محتواه يحيلنا على ماهو موصوف عن طريق نقل العالم الخارجي للأشخاص والخيال والأفكار المجردة والأحاسيس، هذا العالم يتضمن العالم الواقعي والعالم المتخيل وعالم الأفكار "[2].

المكان في النص الشعري لم يعد مجرد استعارة للعالم الخارجي، لأنه تحول في النص إلى موضوع متكامل ينقل تجربة إنسانية في المكان والزمن ، وهو إلى جانب ذلك ارتبط بمتخيل وبحركة وعي جمالية جعلت منه موضوعا أساسيا متعدد الأبعاد والمصادر والمظاهر .

فلا يمكن تحديد هوية المكان الشعري بمعزل عن العناصر التي تكونه سواء تلك المتعلقة بالعالم الخارجي أو تلك المرتبطة بالتجربة الشعرية، لأنها هوية تتكشف آليات متنوعة ومركبة يساهم جميعها في تشكيله ومنحه صورته الجمالية،بقيامها على تحويل مستمر ينقل صورة المكان من نظام إلى نظام آخر مختلف، فالنظام الأول هونظام الواقع أو الصورة الفزيائية ولها مقاييسها الخاصة ،أما النظام الثاني فهو نظام اللغة والخيال، وههنا تختلف رؤية المكان ومقومات تحليله"وينطلق يوري لوتمان في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق،وكما أسلفنا فإن اللغة ليست قائمة من التسميات ولكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين"[3]

وهذه العلاقات هي التي تقوم بتحديد ووصف الواقع لأن "لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع وينطبق هذا حتى على مستوى مابعد النص، أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف"[4]. وينبغي أن نشير هنا – في مسألة النمذجة شرحه لمفهوم نمذجة العلاقات المكانية وصلتها بالأنساق الفكرية والثقافية والقيم ما يفهم منه الأيديولوجية– إلى أنها لا ترتبط بالأيديولوجيا فحسب لأنها تشمل كل المنظومة الفكرية وسلسلة القيم التي كوّنت مفاهيمها في ضوء العلاقات المكانية، إذ يضيف لوتمان في تحول

1– Christian Chelbourg. L’imaginaire Littéraire. P : 05

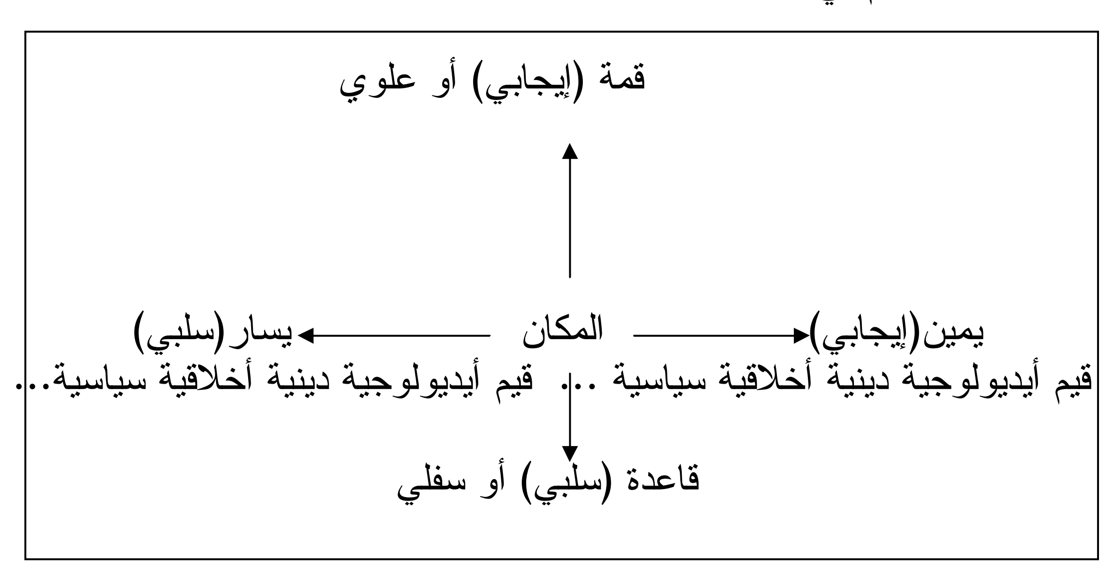
2– Jean Milly . Poétique des textes. P :20

3– سيزا قاسم. المكان ودلالته. عيون المقالات. ص: 64

4– يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني. تــ: سيزا قاسم. ص: 69

زاوية رؤية القيم في المجتمع وتصورها من خلال علاقات الأعلى والأسفل " فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل : أعلى –أسفل، أو يسار– يمين ، أو قريب – بعيد ..ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية اللغوية – القومية للمكان عمادا ينتظم حوله بناء صورة للعالم وتكون هذه الصورة نسقا أيديولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات"[1].

إن بناء رؤية لصورة العالم –كما ذهب إليه لوتمان ، واعتمدته سيزا قاسم – يرتبط أساسا بمنظومات القيم في الثقافات الإنسانية من منظور تطابق حدّي يقوم على التقابل، وعلى تجسيد المفاهيم المجردة قي نماذج مكانية تشكل سلما بين طرفين متقابلين قمته القيم الإيجابية وقاعدته القيم السلبية ، أو وفق منظور الامتداد يمينه القيم الإيجابية ويساره القيم السلبية ، ويمكن تجسيد هذا السلم في خطاطة يكون مركزها المكان :




إن ارتباط المكان بمنظومة القيم في المجتمعات الإنسانية مدخل لقراءته اجتماعيا وسيكولوجيا وفنيا، غير أن فكرة التقاطب الحدّي القائم على التقابل لايعتبر الوسيلة الإجرائية الوحيدة ،لأن طبيعة العلامات التي تقدم المكان أو الفضاء لا تتلخص فقط في ثنائيات خير/شر كمعادل لسماء /أرض، أو غيرها مما يمكن قياسه عليها في موضوع القيم ، إذ يمكن التعامل مع مسميات مكانية أخرى دون الحاجة إلى وضعها في ثنائيات، لما تحمله في حد ذاتها من مقومات اجتماعية وإنسانية وطبيعية ،مثل : مدينة ، صحراء، رمل، بحر، غابة ... لأن النص حقل مفتوح على إنتاج الأمكنة والفضاءات بقدرته على تحويل العلامات وخلق شبكة علاقات دلالية بينها،" ومن الأفضل اعتبار البنية المعجمية للغة–بنية مفرداتها – شبكة واسعة من علاقات المعنى،أي أنها تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة"[2]،كما أن قراءة النص قد تتأثر بالإطار الثقافي والحضاري الذي يُنتَج، أو يُستقبل فيه، لأن" تحول دراسة النصوص من محاولة تفسير النص المعتمد على التوصل إلى قصد المتكلم،إلى محاولة معرفة آليات الفهم، نقول إن هذا التحول أثار كثيرا من المشكلات التي لم تكن مطروحة من

---

1– سيزا قاسم. القارئ والنص . ص :124 .

2– جون لاينز. اللغة والمعنى والسياق. . ص : 83.

قبل منها الإطار الاجتماعي والثقافي والحضاري الذي ينتج فيه النص مقارنا بالإطار الذي يستقبل فيه"[1].

هذا البعد – الثقافي والحضاري– يطفو أكثر إلى السطح عند محاولة قراءة البنى المكانية إذ أنها أكثر التصاقا بعناصر الهوية الثقافية وبالقيم وفي أحيان كثيرة تمثل في النصوص أنساقا ثقافية متميزة،لأن"المكان في الأعمال الإبداعية ليس مجرد الإحداثيات أو الكائنات أو النبات والجماد الذي يحتل حيزا في هذا المكان ولكنه يتميز بالحركة أو غياب الحركة التي تقع فيه"[2]،إن حركة المكان في النص تنتج من تحول صور الأشكال إلى متخيل يتجاوز الواقع بإعادة تركيبه في رؤيا مختلفة، ويكتسب من مؤثراتها هويته الشعرية ودلالاته الجديدة. غير أن هذه الدلالات لا تتضح إلا من خلال التعامل مع نص المكان إلا وفق آليات القراءة والتلقي ومن منظور التفاعل القائم بين النص والقارئ وفق المعطيات الاجتماعية والنفسية والشعرية الكامنة في النص ومن خلال بنيته " لأن الخاصية المميزة للأدب وفقا لما يراه أيزر هي أن الموضوع فيه يتم إدراكه من الداخل عن طريق ما يسميه جدلية التوقع والذاكرة"[3]. فالتواصل مع النص قد يتم من خلال الاستعانة بالتوقعات والذكريات التي يثيرها بتفاعل القراءة بين الماضي وتوقعات المستقبل " فنحن عندما نقرأ نصّا نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقا لتوقعاتنا المستقبلية وعلى أساس من خلفية الماضي"[4].

وفق هذه التصورات ، ينظر للمكان في الشعر على أنه نص بما يتيحه من اختيارات متعددة لقراءته، بالإضافة إلى عدّه من استراتيجيات التبليغ، والبحث في هويته وإنتاج معناه، لا على أساس اعتباره عالما موجودا ولكن باعتباره عالما متخيلا أنتجته شبكة من الشفرات والعلامات، وبالتالي فإن تحولها إلى حدث لغوي يجعل من رسالته عملا فنيا قابلا للتأويل. ، فالمكان نص أدبي لأنه لا ينتج عن واقع مادي ، ولا هو صورة له، وإذ هو كذلك فإنه لا ينعزل عن خارجه ما دام يحضر في النص "فليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه . « الخارج »هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا، متميزا ببنيته"[5].

يدخل إنتاج المكان في النص في بناء معقد من العلاقات والأنساق، ويحضر بمنظور متعدد الأبعاد، إذ يتصل بالمبدع و بالواقع و بالمجتمع وباللغة، وهو كذلك متخيل اعتمد في حضوره على الذاكرة والتجربة التي أفرزها الواقع "وهو بهذا المعنى كل مخزون من الذاكرة التاريخية – الذاكرة لا بمعنى التذكر– كمستوى للتخيل وكعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته، وبهذه الاستقلالية يملك قدرة هائلة على التراكم والتداخل"[6]، وفي كل هذه المقاربات يولد المكان نصا ومتخيلا فنيا يحضر من الذاكرة والحلم أو من تجربة فقد المكان

1– سيزا قاسم. القارئ والنص . ص :125 .
2– المرجع نفسه . ص :60 .
3– روبرت هولب . نظرية التلقي. تــ : عزالدين اسماعيل. النادي الأدبي جدة. (د.ت ) .ص : 214 .
4– روبرت هولب . نظرية التلقي . ص : 215 .
5– يمنى العيد . في معرفة النص . ص :22 .
6– يمنى العيد . نفسه . ص: 23 .

كما يولد من شاعرية الحلم" ومن هذه الطبيعة في تصور العوالم يقترح باشلار اسم « شاعرية الحلم »، وشاعريته هي قدرته على إنتاج الشعرية وعلى خلق عوالم متخيلة تخضع لقوانينه الخاصة"[1].

ورغم المرجعية الواقعية للمكان عند حضوره في النص،إلا أنه يأخذ وجوده الخاص والمتميز، ويخضع لسلسلة من العلاقات تجعله يتميز بشاعريته" وإذا استثنينا جزءا من النص الشعري فإن مرجع العالم الخارجي يبدو – عموما – ضروريا، فالنص قد يمدنا أحيانا بمعالم دقيقة عن المكان والزمن والأشياء والأشكال ،أحيانا قد تكون مرفوقة بأسماء حقيقية يمكن التأكد من صحتها"[2]، ومهما كانت طبيعة هذا المرجع – واقعا تسجيليا أو متخيلا شعريا، فإنه في النص يشكل موضوعا جماليا وصورة شعرية قابلة للقراءة والتأويل بوصفها حدثا لغويا له ارتباطاته الموضوعية، والشكلية. ومن المهم أن نقرأ المكان الشعري وفق هذه الارتباطات والعلاقات ما دامت القراءة تهدف إلى فهم تجربة إنسانية وجمالية قائمة في النص، وما دامت علاقتنا بالنص تقوم على المشاركة في استيعاب تجاربه وموضوعاته.كما " أن تجربة العمل الفني تأخذ مكانها في إطار فهمنا لذواتنا واستمراره ووحدته، ولذلك لا يقاس العمل بمعايير الترابط الصوري ، وإنما بالدخول في قلب العالم"[3].إن قراءة المكان بحث في تجربته الثقافية والجمالية وأبعاده المختلفة، وليس مجرد عند المعاني المكانية الظاهرة ، بل هو بحث في معنى المعنى الذي يتكشف من خلال علاقاته بالمعاني المجاورة التي تفضي إحداها إلى الأخرى " فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[4].

وفي الأخير فإن هوية المكان في النص الشعري مجموعة هويات ترتبط بمختلف العلاقات التي يمكن أن تتيح صورة المكان قراءتها وتأويلها، وبذلك فهي هوية شعرية جمالية تساهم في إنتاج عالم الدلالات كما أنها هوية إيديولوجية تعكس مفاهيم وتصورات الانتماء والوجود في المكان وهي أيضا هوية ثقافية وتاريخية وفكرية تربط الإنسان بالمكونات الحضارية والثقافية.

---

1- Christian Chelbourg . L'imaginaire Littéraire . P: 40.

2- Jean Milly . Poétique des textes . P : 57

3- مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. ص : 175 .

4- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص : 203 .

## II- بنية المكان

يأخذ المكان أهميته في الشعر الفلسطيني، لا باعتباره موضوع ومنطلق هذا الشعر في ظل ارتباطه بقضية الأرض فحسب، بل لأنه يمتد إلى تشكيل شعرية تتميز بطبيعة خطابها الموجه إلى الذات والمرتبط بالهوية، وهو من ناحية أخرى مفتوح على بنية فكرية تشكّل- في الغالب- كيانا حاملا لقضايا الأرض كوطن وانتماء ووجود. وبهذا التداخل تكتسب البنية المكانية هويتها الشعرية،إذ لم توظف كقيمة منعزلة وإنما اكتسبت في النص الشعري بعدا دلاليا يتسع لكل ما يمكن أن يثيره المكان قيم وعلاقات تربط بين الخيال والواقع ، وما ينتجه من فضاءات،" فالعلاقة بين وصف المكان والدلالة أو المعنى ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملسا، أو بمعنى آخر ليس محايدا أوعاريا من أية دلالة محددة"[1]. ومهما كانت الأبعاد التي يمكن أن يثيرها فإنه يكتسب لغة خاصة شعريا ويقوم على بنية تتنوع بتنوع الأبعاد والحمولات، وتساهم في إنتاج المعنى من حيث هي بنية متفرعة عن بنية شاملة "لأن الوعي بالمكان لا يتم إلا من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة حسية باللغة صورة تفرز لغتها وتراكيبها وخصائصها عبر ترشيح متبادل بينها وبين وعي الشاعربالحياة"[2]

إنتاج بنية المكان في النص الشعري هو إنتاج لدلالة نصية تتجاوز المرئي والبصري –في الصورة- إلى الذاتي والمتخيل، حيث يشير نوع المكان إلى خلفيته ويحوّل "العوالم الصغيرة المألوفة نافذة لعوالم أكبر محملة بالرموز والدلالات"[3] ، فالصورة الشعرية تقدم المكان باعتباره صورة لمتخيل يتجاوز الواقع ويكسب الأشياء قناعا بصريا يختلف عن حالته الطبيعية أو موجوده الواقعي، لأنه ينتقل من نظام وسياق عام ، إلى نظام اللغة وتحولاتها، فبنيات الأرض والسجن والطريق والمقهى والمسجد والكنيسة والموانئ وغيرها تحتفظ بقيمها الثابتة من حيث هي أمكنة لها معاني خاصة بها لكنها بدخولها في علاقات نصية تتحول إلى إنتاج بديل للمكان يحتفظ بثوابته ومرجعياته الواقعية لكنه يتخلى عنها إلى ما يضيفه الخيال لها من قيم وعلاقاته وأبعاد جديدة أفرزتها طبيعة التجربة "ولكل مكان من هذه الأماكن أن يحمل دلالاته وسياقاته"[4].

وباعتبار علاقة المكان بالموضوع الشعري ودلالته في النص الفلسطيني، فإن تناول بنية المكان يبدو محدِّدا أساسيا لقضاياه الجمالية والفكرية بالنظر إلى ارتباطه بخصوصية تجربة الأرض، وما تحمله من إرث تاريخي وسياسي وثقافي خصّب النص الشعري ووجّه خطابه إلى قضايا الأرض باعتبارها تجربة مكانية شاملة وخلفية للقصيدة، إذ تبدو"الأمكنة جزء من التجربة الحياتية سلبا وإيجابا والشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وخفاياها ويقرأ جغرافيتها وتاريخها الماضي والحاضر والمستقبل ولا بدّ للمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص"[5].

---

1- حميد لحميدان . بنية النص السردي. ص:70

2- ياسين النصير. البنية المكانية في القصيدة الحديثة. مجلة الآداب. بيروت.ع:1-3. 1986. ص: 210

3- المرجع نفسه. ص: 211

4- مدحت الجيار. جماليات المكان في شعر صلاح عبد الصبور. عيون المقالات ص: 23

5 - إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. دراسة في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني.ص: 239

ولكي نفهم طبيعة المكان في الشعر الفلسطيني فإنه –على المستوى الشكلي– تركّز في تنويعات صاغت موضوع الأرض باعتباره الوحدة البنيوية الشاملة التي أسهمت في صياغة بقية الموضوعات وظهرت عند الشعراء عبر مقولات تاريخية وفلسفية واجتماعية وواقعية، تبلورت فيما عرفه الشعر الفلسطيني من علاقة بواقعه وتاريخه، ومن طبيعة الموضوعات التي ارتبطت بالمكان، ومن نماذجها شعر المنفى وشعر السجون وشعر الأرض وغيرها.

وإذا دققنا في هذه المنظومة الموضوعية نلاحظ أنها– في إنتاجها للموضوع الشعري– ارتبطت بأمكنة تتميز بطبيعة علاقتها بالتجربة التي تناولها،لأن موضوعات المكان تأسست على تصور خاص بتلك التجارب التي اتجه الشعراء عبرها إلى استعادة المكان المفقود ، وهو البعد الاجتماعي والفكري"وتؤكد البنيوية في هذا الصدد أهمية العلاقة بين المكان والمجتمع فتقول: إن المجتمع يمثله السكن لا تمثيلا تأمليا ولكن تمثيلا بنيويا أي أن بنية المجتمع وبنية السكن هوية واحدة"[1]

وعند متابعة المعجم اللغوي لبنية المكان نلاحظ أنه يدور في محاور أساسية تشكّل حقولا تمتد في المدونات الشعرية المختلفة،وهذه المحاور تتمركز حول محورين رئيسيين يتعلق الأول بما يمكن أن نسميه الجغرافيا الشعرية ممثلة في لغة المكان الطبيعي والجغرافي وأسماء المدن وأماكن الألفة كالقرية والبيت وغيرها من الأمكنة التي تفرعت عن موضوعة الأرض وما أنتجته من فضاءات طبيعية مثلت بالأساس التجلي الفضائي لنفي الآخر[2] ولا يكون لها من معنى في النص إلا فيما تختزنه من علاقات برغبة الذات . أما الحقل الثاني فهو الذي يرتبط بما يؤدي مفهوم "الأماكن الخفية"[3] ويتعلق بالعوالم الشعرية التي تلجأ إليها الذات في تأملاتها كالحلم، وهي كثيرا ما ترتبط بمفهوم اللجوء والحماية.ولذلك فإنه لا يمكن حصرهذا الحقل الدلالي،لأنه يعتمد على تأويل الصورة الشعرية وإخضاع معنى الأشياء وتقديم فرضيات تمس هذا التأويل.

هذا التصورالعام للبنية المكانية في الشعر الفلسطيني يمكّننا من التعرف على طبيعته تحولاتها ووظائفها الفنية والفكرية ، ومن خلال ذلك فهم طبيعة صورة المكان ودلالاتها الممكنة، ومن ثم فإنه يمكن حصر هذه الحقول بتناول مجموعات أو دواوين شعرية مختلفة تكون نموذج العمل الإحصائي والتحليلي، وإذ نكتفي بنماذج محددة فإن اختيارها سيقوم على تنويع الفترة الزمنية والاعتماد على مدونات الشعراء الأكثر تمثيلا .

### 2-1 بنية الأرض وعالم الطبيعة :

يشكل عالم الطبيعة ملمحا مكانيا عاما في الشعر الفلسطيني، وهو ملمح يتمحور في لغته حول الأرض وما يدل عليها من عناصر مكانية ذات ارتباط بعالم الطبيعة، ومنذ البداية ارتبطت الأرض ببنية نمطية ثابتة شكلت معجما موحّدا لا يختلف استهلاكه بين الشعراء إلا في حدود الاتكاء على حقل لغوي معين، وهذا الاتجاه العام لا يتوقف عند الحدود اللغوية إذ

---

1– ياسين النصير. بنية المكان في القصيدة الحديثة. ص: 213

2– جنيت وآخرون. الفضاء الروائي.تـــ: عبد الرحيم حزل. غفريقيا الشرق.الدار البيضاء. ط1 /2002 . ص: 128

3– Sophie Guermès.La Poésie moderne.Essai sur le lieu caché. P : 104

اتجه إلى توظيف عالم الطبيعة في بعده المكاني اتجاها رمزيا ارتبط بموضوعة الوطن،واتخذ من عالم الطبيعة بعدا خاصا ينسجم مع شبكة العلاقات الموضوعية المحددة لهوية القول الشعري، بحيث تتداخل الموضوعات وتشترك في نفس الحقل اللغوي الذي يستثمر نموذجه من العالم الخارجي باستعارة لغة الأشياء وعناصر الطبيعة.

ونتيجة للحضور الكثيف لعالم الطبيعة في الشعر الفلسطيني، فإن العناصر اللغوية الماثلة في النصوص تشبّعت بإحالات خاصة ارتبطت بالتجارب الشعرية التي استثمرت نمذجة المكان وعلاقته بالحمولات الأسطورية والتاريخية والدينية، وهذه النمذجة مكنت النص من الانفتاح على احتمالات التأويل وما يختزنه من مكونات ثقافية، وباستثمار العلاقة القائمة بين الوحدات المعجمية والصورة، وبين نفس هذه الوحدات وما يمكن أن تحيل عليه من قيم كامنة فيها ، تبني صور الأمكنة علاقة متداخلة بين الأشياء ، وبين العالم الخارجي من حيث إحالاته على تجربة العلاقة بين الشعر والأرض، ومن حيث كونها علاقة تؤكد هويتها الجمالية والفكرية في النص " إذ تستطيع تركيب بنية دلالية ذات علاقة حميمية ببنية الموضوعات الخارجية التي لا تكتشف للوهلة الأولى"(1)وفي حدود هذه المقاربة فإن عالم النص ينهض بقوله من خلال العلاقات بين لغة الطبيعة والمعنى، والتي تقوم على المماثلة، وهو ما يفتح النص على التنوع الدلالي وإمكانية التأويل. فالتوسع في توظيف معجم الطبيعة المرتبط مبدئيا بموضوع الأرض، كالزيتون والنخيل والجبل والبحر والصحراء.. إنما يقوم بإنتاج دلالة الوطن من قبيل دلالة الجزء على الكل، وارتباط عناصر الطبيعة بهذا المفهوم لا يتوقف عند هذا الحد إذ تدخل الصورة عن طريق هذه المماثلة في بناء سلسلة من التحولات، تجعل العناصر المكانية مبنية على الاحتمالات بالنظر إلى طبيعتها في الصورة، وما يمكن أن تخضع له من تحول، فالمفهوم الأول يتحول إلى علامة تدل على آخر، وبهذه الآلية ينتج عالم الطبيعة تحولاته الدلالية في النص الشعري،"فالصورة والمفهوم والحقيقة التي يتم الكشف عنها من خلال المماثلة تتحول هي الأخرى إلى علامات تحيل على تناظر جديد"(2).

أمكنة الأرض وعالم الطبيعة، وإن بدت بنية بصرية، فإنها تغذي النص بمثيرات تحول اتجاه الدلالة من الخارج إلى الداخل، إذ أنها تحقق وجودا داخليا باعتبارها ذات دلالة مركزية تمنح الموضوع شكله وأبعاده، لأنها تؤسس مرجعية خاصة بالنص الشعري الفلسطيني. ففي تناوله الأرض يقدم تجربة شعرية تتميز بتحويل المكان إلى الداخل وبإنتاج معجم لغوي مرتبط بجغرافيا الأرض، ويؤسس عليه عالمه الداخلي بإعادة تركيب عالم بديل داخل القصيدة،"فكل كلمة تنطق مثل السماء، الإنسان، تثير كونا داخليا حقيقيا، هذا الكون يتحقق في الشعر"(3)، وفي ذلك امتداد لمفاهيم الانتماء والاحتواء وصلتها بالعالم الممكن الذي يبنيه الشاعر في القصيدة، بل إن هذا العالم الممكن يؤسس عليه وجوده وهويته، وكأن القصيدة تتحول إلى مكان بديل يرتاده الشاعر ويحلم بوجوده في داخله،يقول سميح القاسم: (4)

لو كنتِ شجرة

سأكون عندليبا يعشش بين أغصانك

---

1- د.صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق. القاهرة.ط1998/1. ص : 197

2- أمبرتو إيكو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص : 55 .

3- جون كوهين . النظرية الشعرية. تـــ: أحمد درويش .دار غريب. ط 2000 . ص : 379 .

4- سميح القاسم . أحبك كما يشتهي الموت. دار الفرابي .بيروت.ط1970/1. ص: 83.

ستكونين فاكهتي الوحيدة لو كنت كهفا
سأكون راعيا مبلّلا بالمطر يلوذ بك
لو كنت كهفا ستكونين الصدى الأبدي بين جنباتي

تعتمد بنية المكان في النص على عناصرالعالم الطبيعي لتشكيل صورة ترتبط بالوجود الداخلي وتتجاوب مع مثيرات الخارج، فإنتاج المكان يعتمد، في الصورة، على عنصرين أساسين يولّدان المشاعر النفسية الكامنة، فـــالعش والكهف أمكنة تنقل الأحاسيس المتناقضة وتعكس حالة انفصال الذات عن المكان لأن صورة المكان وردت في سياق الحلم "لوكنت" ، ومن هذا المعنى الظاهر تتولد دلالة أخرى ترتبط بالحنين إلى المكان، غير أن هذا الحنين لا يُلَبى إلا في الداخل أي في عمق الذات « ستكونين الصدى الأبدي بين جنباتي» ، ونلاحظ هنا عملية التحويل التي تقوم في الصورة فعناصر الطبيعة الدالة على المكان «شجرة، العش، الكهف، الفاكهة» تتحول عند ارتباطها بمفهوم الوجود، إلى وجود داخلي ينتقل من الخارج إلى الداخل، وإذ تحمل إشارة إلى المكان فإنها لا تنفصل عن داخل الأنا باعتبارها تمثيلا لحالاته وانفعالاته بتحويل وجوده في المكان من وجود خارجي إلى وجود داخلي، وهو ما يعكس قدرة الأشياء على التجاوب مع التجربة الذاتية في إنتاج دلالة النص، وتشكّل الأمكنة والأشياء صدى التجربة في حساسيتها الإنسانية والكونية ،وفي إشعاع حساسيتها الجمالية"وهي قدرة على التجاوب مع النظام الخاص للأصوات والروائح والأشكال والصور والألوان التي تنتج بغزارة ظاهر الكون وليس الكون وحده"[1].

إن بنية الطبيعة في نقلها لصور الأشياء والظواهر تقوم بالإضافة إلى وظيفتها الجمالية ببناء عالم دلالي انطلاقا من الخارج والعوالم الممكنة وارتباطها بعناصر التجربة الشعرية، إذ أن علاماتها المرجعية في الصورة لا تكتفي ببنيتها الخاصة بل تتمظهر في النص كحقيقة بصرية تدعونا لقراءتها بالبحث في مرجعيتها الخفية، فالعلامة الواحدة تتحول إلى مجموعة علامات تمنح الصورة دلالات إضافية يمكن متابعتها بالاعتماد على سياق التجربة النفسية، فعلامة « مطر» تحيل في الواقع على علامة أخرى هي«السحاب» كما يمكن أن تحيل أيضا على «الربيع» وهكذا تتوالى التحولات في إنتاج الدلالة الممكنة من خلال منح القارئ القدرة على تحويل النشاط الدلالي وفق مرجعية عالم الطبيعة باعتبارها صورا فيزيائية مرئية تحيل على اللامرئي كما تنتج قيمها الثقافية والمعرفية بما تحققه من جدل بين الداخل والخارج"وإذا نظرنا إلى المكان ونحن ننقل أحاسيسنا إليه نجده حاملا للصورة الشعرية"[2] .

وإذا عدنا إلى نص سميح القاسم ووفق هذه المفاهيم يمكننا أن نكتشف العلاقة بين مجموع العلامات التي تشكل الحقل البصري الطبيعي فيه من خلال العلاقة بين«الشجرة، العش، الفاكهة، المطر،الكهف...»، أوليا يمكننا استنتاج دلالة عامة تربط بين هذه العناصر وتتمحور أساسا حول الحياة والوجود والانتماء، وفي مرجعيتها الثقافية ترتبط كذلك بمفهوم الخصب وما يحيل إليه من أساطير العالم القديم. والمطابقة بين هذه الوحدات لاتتم بين الوحدة اللغوية والأخرى، وإنما تتم بين صورة الطبيعة والمتخيل، ومرجعية المتخيل تفرض تلقي الصورة كواقعة سيميائية مفتوحة على التأويل" فهي تتيح الانتباه ولو جزئيا إلى نوع من

---

1 – جون كوهين . النظرية الشعرية. ص : 380

2– ياسين النصير. بنية المكان في القصيدة الحديثة.مجلة الآداب .ص : 211

العلاقات التي يمكن أن توجد بين دلالات العناصر الطبيعية واللغة"[1]
إن التشكيل المكاني القائم على بنيات صور الطبيعة في الشعر الفلسطيني يرتبط بعلاقاته وتجاربه الخاصة، وهو محور إنتاج عالم الدلالات ضمن علاقة خفية بين ثنائية الأرض والوجود، وينتج صفحته من خلال العلاقات الظاهراتية في هذه البنية وارتباطها بحالات الوجود الإنساني، وهي علاقات تتجه إلى الاعتراف بالوجود خلف الصور المرئية، وهو مشروع الأشكال والظواهر الذي قامت عليه دراسات باشلار[2]. ولذلك فإن هذه العلاقات لا تتوقف عند حدود الأشياء أو صور الطبيعة، فهي تغطي كل المساحة الخارجية حتى أصبحت أشدّ تداخلا وشمولا من حيث ربطها لعلاقة الإنسان بالكون وبالوجود، واتجاهها إلى إثارة"خصوصية علاقات التداخل بين الكون والإنسان، وإن ميتافيزيقا التداخل بين عناصر الكون وكذا ماديته يستندان بالضرورة إلى سيميائيات صريحة أو ضمنية للتشابه"[3].

فالمعجم اللغوي لعالم الطبيعة في الشعر الفلسطيني لا يخرج عن نسيج هذه العلاقات التي تلخص وحدة الأرض والإنسان والكون، وهي وحدة تثير قضايا وجودية وإنسانية في الشعر يتقاطع في صوتها الشعري بالإيديولوجي والتاريخي.باعتبارعوالم الطبيعة أمكنة مشبعة بالتجارب الإنسانية المختلفة، ولذلك فهي تفرز في النص الشعري ما يمكن أن تثيره من وعي بالمكان .

إن الترابط القائم بين العناصر البنيوية في معجم الأرض والطبيعة يتم على مستوى الصورة وفي مكوناتها الأساسية، إذ أن هذه العناصر البنيوية تتداخل فيما بينها لإنتاج أبعاد فكرية متقاربة تعيد صياغة نفس الحقل اللغوي ، ففي دراسة نماذج من هذه البنيات في مجموعات شعرية مختلفة لاحظنا تكرارا متقاربا في توظيف وإنتاج الأمكنة تبعا لوظيفة كلّ منها، وهو ما يفسر حضور المكان في صور مختلفة ومتقاربة تعكس أهميته في الصورة وتغلغله في كيان الشاعر"ولعل ما يفسر أهمية المكان أكثر، ويعكس تغلغله في كيان الفرد هو أنه المنطلق لتفسير كل تصرف"[4].

تشكل مفردة الأرض أهم مرجعية للمكان ولذلك تعتبر البنية الفوقية التي تؤسس المقولات الرئيسة في الشعر الفلسطيني، حيث يوظفها الشعراء مرتبطة بعناصر أخرى تابعة لها كالزيتون والرمل والتراب والنخيل والزعتر والبرتقال ... وهي كلها ترتبط بنفس العلاقة المتداخلة بين الإنسان والأرض. وإذا ما تأملنا معجم الأرض وحقوله اللغوية في شعر محمد القيسي ، وإبراهيم نصر الله، ومحمود درويش وغيرهم فإننا نلاحظ أن المكان يتشكل عندهم من بنية لغوية متقاربة من حيث التوظيف، وهو ما يجعل الأرض في شعرهم قيمة مشتركة وخلفية موضوعية تتفرع عنها بقية الموضوعات، كما أن نسيجها المعرفي والفكري يتوحّد على تجارب متقاربة الأبعاد، إذ أن نماذج لغة الأرض تتخذ نفس العناصر المكانية والطبيعية للدلالة على أبعادها ومستوياتها، كما أن التجربة تحمل نفس المعاناة وتستثمر نفس الواقع.لأنهم استمدوا لغتهم من بيئة واحدة وبتأثير الظروف الإنسانية والاجتماعية نفسها، كما

---

-1 A.J. Greimas. Du sens.essais sémiotique. Seuil.1970. P : 56
-2 .J. Greimas. Du sens.essais sémiotique . Seuil.1970. P : 55
-3 أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيك . ص : 53.
-4 قادة الدقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر. ص: 224 .

واجهوا معا تجربة الغربة والنفي ومحاولات الإبعاد عن المكان وهو ما بعث في شعرهم تمسكا بالمكان وبطبيعته انعكس بوضوح على صفحاتهم الشعرية التي تحولت إلى مخزون مكاني بكل أبعاده، مارس فيه الشعراء انتماءهم ووجودهم وأحلامهم، وأعادوا –من خلاله – اكتشاف صورة الأرض ومدّها بالأبعاد الإنسانية والفكرية .

وبقراءة معجم الأرض والطبيعة في نماذج شعرية معاصرة، نلاحظ تقارب هذا المعجم من حيث حضوره ومن حيث المتممات المسندة للمكان من صفات وأحوال وهو ما يفسر ارتباط النص بموضوعة المكان بوصفها مشهدا لخلفية دلالية وموضوعية للقصيدة الفلسطينية، ويمكننا الاستدلال على ذلك من خلال متابعة بنية المكان ووحداتها المعجمية لدى مجموعة من الشعراء، وهو نموذج يمكن– في تقديري – تعميم نتائجه على الشعر الفلسطيني.

مواجهة النص الشعري بمقاربات إحصائية تضع أمام البحث عدة صعوبات أهمها تحديد العينة اللغوية المعتمدة في هذا الشعر، واعتبارها كلمات مفتاحية ندعي أنها ترتبط بالموضوع الشعري وتؤطر أبعاده ،ومن ثم المساهمة في قراءته.كما أن تواتر هذه الحقول اللغوية في النصوص الشعرية عند أكثر من شاعر،يساعد على فهم طبيعة تركيب بنية الموضوع وعلاقاتها النصية والأسلوبية ، وبالاعتماد على القاعدة اللغوية العامة من حيث أنها تمثل السياق الذي يسند الموضوع، ولذلك كان لزاما التنبه إلى الاستعمالات المتنوعة لهذه اللغة والبحث في الصفات والأحوال المرتبطة بها،ما يسمح باكتشاف العلاقات المكانية وبنيتها في النص الشعري، إضافة إلى مقارنة نموذج محمد القيسي بنماذج أخرى وبالاعتماد على نفس الحقول .

1 معجم الأرض وحقوله في شعر محمد القيسي

| المفردة | عدد | الصفات والأحوال المسندة إليها في الديوان |
|---|---|---|
| الأرض | 127 | – عبير يسكر– حلم–محتلة–مطاردة–انتظار الغد–بحث عما ضاع–تفرش حزنا–تصرخ– توحّد في قلبها– أشدّ إليها–نداء–تنأى–فلسطينية– حنين–مقهورة–حبّ باق–احتراق مخصب–عشق–نزرع فيها–تنبت الزهر–عذاب–اعتذار–شذى الوطن–اغتراب–ظمأى–عناق–بلادي–غالية–ليمونة تزهر–منفى–امرأة–بيعت–فرح غامر–ليمونة تزهر–أعين جارحة–أعراس–قبلة–مساحات القرية–انتشارجسد–مأوى–رحلة–رحلة نحو الأرض– سنبلة لاتموت– أوجاع–سريري الأرض– مكسوة بالدم–تقبل أجسادا–أبجدية وشمس–زلزال–أوجاع– ارتجاج–سفر في عمقها–سلام خارطة–أسرار–ثمر ناضج–معشبة–ساكنة في الليل–لملمة العظام–قبرضائع في الأرض–قراءة–ممتدةحتى أول كنعاني– سلالة الكنعاني–فاكهة ونشيد–سيدة محرقة–مقام ودار–تفاحة في يدي–تبكي–نيران تهوم– المنافي |
| الصحراء | 62 | –حداء النواح– أعماق جريحة–أحزان الكلمات–رحب–قصائد تحنان–عناق واحة منفية –قمر بعيد–صحراء قلبي–لاظل لاعشب لا أنداء– مطارد في الصحراء–لقمة مفعمة بالمرار– برد قارس –ضاقت– موات واسع– أفق بعيد– كتاب ومواويل– مواكب للرحيل – عري عربي – وحدة جللها الهمّ – دم حزين – وجهي الأول . |

| البحر | 102 | جوف ما له آخر،إبحار في المنفى،إلى عين الوطن،مركب حزين، بحار التيه والصمت، الحزن موال، طريقنا إلى البحر، صمت ناء عن حصير العائلة، تلويحة منديل الوداع،حزن عظيم كالبحر،طيور البحر تطارد في الأرض العربية، جميل كالبحر، استسلام للزرقة، رسوم لملامح ناطقة، عذاب، عصيّ وضبابي، غالب، أبيض ساحلي . |
|---|---|---|
| التراب | 27 | سحائب من تراب، مجبول بالدماء،مزهر يحمل الشذى،حلم الموت باكيا على ترابها، نبوس التراب، حفيت بخصب تراب الوطن، يلهج باسم الندى والتراب، حنايا بعيدة، نشيدي من غيم وتراب، وما خطت يداك من تراب،يضيق تراب الأهل، يبعدني عن جمرات التراب. |
| الرمل | 36 | تطمر أسراري- عفرتن برمال الوطن- يمسح عن وجهي التعب- عرق مخلوط بالرمل على جلدي- أحضن رمل بلادي – رسوم الملامح ناطقة- سرير الرمل – وحيد تشريك رمال البيد- مغنّيك المتوغل في الرمل – الرمال هودج يتكسر فينا – كل الرمال تراود المطر- صوتي يتكسر فوق الرمل. |
| النهر | 79 | ننشر نهرا يغسل الأحزان- إنني نهر بلا رافد – يستحمّ تحت غيمة من دخان- نهر دم من ضحايا – ما بيننا النهر والشرفة الباكية – يجف ويلتف في بردة من حداد – أن النهر،نهر غريب الضفاف – برق النهر نقش أثري – بعض أسفاري لعينيك – النهر ثوبي – للنهر أسراره – هي أول الأنهار – الصمت يشبه نهر أمنيتنا – أمتي في مياه النهر منسيا – عند أنين النهر ملاكي – سرادق قتلاي . |
| برتقال | 12 | أسأل عن الحب والشمس والبرتقال –من يدي تساقط زهور البرتقال – انتظار البرتقال – كوكب برتقالي – أهدي أصابعها برتقال الإله . |
| زيتون | 08 | زيتونة ظللت عائشة- واضح مثل زيتونة- الأهل والزيتون والتراب- الزيتون أسرّ لي بأسباب أخرى للموت . |
| نخل | 14 | السفر يقربنا نخلتين- هي من أسرارها حياة النخيل- تهزّ فيسّاقط الليل في حجرها بلحا- أنت النخيل وأنت الهديل – الخطى تركض والنخل – نخلة الله في بادية العرب – وحدك النخل والأغنيات الثمر – أطوق بذراعي جذع نخلة – لي حزن الغبار وسعفة النخل – نخلة في أول الكلام |

الضرورة المنهجية في دراسة بنية المكان وعلاقاته المختلفة، تفرض التركيز على حقول لغوية محددة ومعتمدة كنماذج، من حيث ارتباطها بموضوع المكان، واتساع توظيفها عند أغلب الشعراء، ومن ثم التمكن من التعرف على موضوعات المكان وكيفية إنتاج دلالته. ففي نموذج محمد القيسي يقدم الجرد الإحصائي فكرة عن الموضوعة البنيوية للمكان وطبيعة حقوله اللغوية وما يترتب عنها من موضوعات شعرية وما تثيره هذه الحقول من علاقات ،لأن إنتاج المكان في النص الشعري الفلسطيني لا ينقطع عن إنتاج موضوعاته الشعرية نظرا لارتباط القول الشعري فيه بقضايا الأرض والإنسان.

وفي هذا النموذج يمكننا أن نسجل الملاحظات التالية :

1- إن تكرار هذه البنية اللغوية لم يكن من قبيل الصدفة، وإنما هو توظيف واع يرتبط بالمكان ومفاهيم الأرض باعتبارها خلفية فكرية وجمالية تأسس عليها الشعر الفلسطيني الحديث. وهي بذلك تقدم رؤيا فردية تركز على التفاعل بين أمكنة الوجود وأمكنة الحلم، كما أنها استعادة واعية للمكان تستجيب لتجارب انفعالية وحاجات نفسية وجمالية في مواجهة النفي والشتات أو هاجس الخوف من فقد المكان ،وهو ما يفسر الحضور المتنوع

للمكان، فلأرض كبنية عامة تختزل تنوعات الأمكنة، كما تفتح النص على نفس التنوعات بإنتاج علاقاتها الإنسانية والجمالية والشعرية .

2- إن وحدة التجربة ممثلة في المعاناة الجماعية الناتجة عن حالات الانفصال عن المكان، وما يصاحبه من مشاعر الخوف من فقده أنتج حالة وجودية عامة جعلت من الأمكنة – على تنوعاتها- نسخة نفسية وفكرية تنتجها القصيدة وتدرك الذات أبعاده من الداخل ، وهذا الإجراء منح المكان قيمته الشعرية بنقله من صورته الفيزيائية أو الجغرافية إلى صورة متخيلة تخضعه للتحول المستمر عبر النص، وبذلك فإن شعرية المكان تنتج من لحظة تحوله إلى بنية نصية.

3- هذه المقاربة الإحصائية تهدف إلى تأكيد نتائج عامة وجعلها أكثر دقة وموضوعية ، وإذا أورد البحث أن موضوع الأرض/ المكان هو القضية الجوهرية التي شكلت مدار موضوعات الشعر الفلسطيني، فإن هذه المقدمة العامة تحتاج إلى تفصيل وتحليل يثبت أبعادها وعلاقاتها من خلال رصد مختلف التحولات الناتجة عنها، والتي تتراءى من خلال تنوع بنياتها في النص .

4- الانطلاق من فكرة ملاحظة تكرار بنيات معينة في النصوص يرتبط بأهمية ما تنتجه هذه البنيات ذاتها ، إذ هي نتاج تجربة عامة وخاصة في الوقت نفسه، فهي تقدم صورة عن العلاقة بين الواقعي والشعري، باعتبار أن" كل مستويات الواقع والخيال تكتسب مرجعيتها من نفس العنصر...وهو ما يفسر الطبيعة المركبة للعالم لأن كل الأشياء تتفاعل بينها، وكل علاقة بينها لا تكون إلا دينامية ومتعددة"[1].

وفي موضوع تعدد العلاقات وتنوعها حول نفس البنية ، فإن دراسة نموذج عالم الطبيعة –باعتباره من النماذج المكانية- يعيننا على اكتشاف العلاقات التي تتداخل وتتقاطع على مستوى النقطة المركزية فيها، وإذا اعتبرنا بنية الأرض مركز هذه العلاقات يمكننا متابعة تحولاتها في النص وما تنتجه من موضوعات، وهي تحولات لا تنفصل عن مركزها إلا في حدود ما تنتجه من تبدل وتحول ، ولذلك فإن نموذج محمد القيسي السابق يقدم لنا شبكة العلاقات الموضوعية التالية :

1. **الأرض الحلم** : حلم، عبير، شذى وطن، زهر، مأوى، تفاحة.

2. **الأرض المأساة:** محتلة، مطاردة، بحث عما ضاع، حزن، تصرخ، مقهورة، بيعت، أوجاع، مكسوة بالدم، نيران.

3. **الأرض الحب:** أشد إليها، امرأة، عناق، حب، أعين جارحة، سيدة محرقة، توقد في قلبها، قبلة، أعراس، حنين، غالية.

4. **الأرض الخصب:** معشبة، تنبت الزهر/ليمونة تزهر،سنبلة لاتموت، ثمر ناضج، احتراق مخصب.

5 . **الأرض المنفى:** منفى، قبرضائع في الأرض،سفر،رحلة،تنأى،نداء أشدّ إليها.

6. **الأرض التاريخ:** بحث عما ضاع،قراءة، ممتدّة حتى أول كنعاني، سلالة الكنعاني، لملمة العظام.

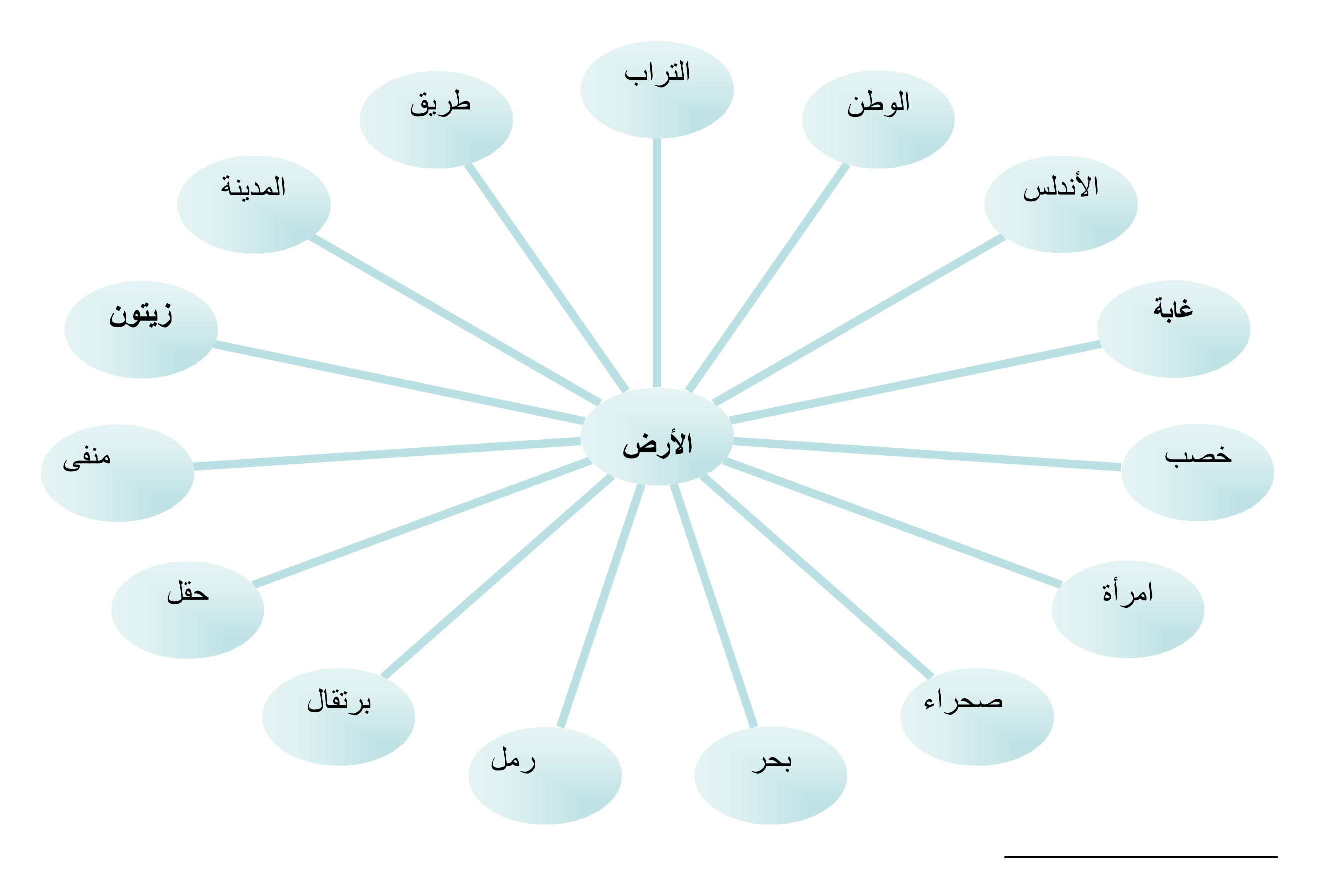
---

1- Auraix –jonchière et Alain Montandon. Poètique des lieux (études rassemblées) .Presse universitaire Blaise Pascale .Ed 1. 2004. Page : 91

هذا النموذج من البنى المنتجة للمكان ينسج فضاءه المعرفي المرتبط بالواقع، ومن ثم يشكل مجموع العلاقات الموضوعية للأرض بوصفها قيمة قابل للتأويل، يتداخل في مستواها الخيال بالواقع. ههنا يتشكل موضوع الأرض وفق بنية لغوية تنتظم عبرها أدوات التوصيل القائمة على خبرة شعرية أساسها وحدة التجربة، "وهنا يصبح الأدب تشكيلا وتنظيما للخبرة المعرفية التي يمر بها الواقع وكلما قويت العلاقة بينهما كانت الدلالة أعمق وأشمل. وبما أن المدخل الذي اتخذه لوتمان لدراسة كل الظواهر الإنسانية والعلمية و المدخل الثقافي، فإنه يرجع كل ممارسة أدبية أو اجتماعية إلى النموذج الثقافي المهيمن، وهكذا لاتصير الثقافة في مفهوم لوتمان نظاما من العلاقات والمعارف والخبرات المتراكمة فحسب، ولكنها أيضا جهاز لخلق النصوص الأدبية"(1).

ولعل موضوعة الأرض في نموذج محمد القيسي لا تبتعد عن سائر الشعراء الفلسطينيين، لأنها اكتسبت قيمتها الجمالية والمعرفية بتراكم معطيات العلاقة بين الخيال والواقع ممثلا في وظيفة بنية الأرض باعتبارها قيمة معرفية تنتج أبعاد وعلاقات المكان في النص الشعري، ومدخلا لاحتواء القيم المكرسة في النص الشعري، إذ أن الشعر الفلسطيني لايكاد يتخلى عن إعادة إنتاج قيمه المكانية.

فالأرض بوصفها بنية ونواة مكانية تؤسس لشبكة من العلاقات الموضوعية ، وتعتمد في ذلك على شبكة أخرى تتولد عنها وهكذا تمتد في سلسة مركبة من البنيات الفرعية ، وهي بذلك تتداخل وتنتج موضوعها بارتباطها ببقية البنيات ، ويمكن أن نقرب الفكرة بالنموذج التالي :




---

1- حسين خمري. فضاء المتخيل –مقاربات في الرواية 2002 ص: 65

من الملاحظ على إنتاج المكان في النص الشعري أنه يعتمد على تداخل الخيال بالواقع،وبذلك فإنه يتخذ استراتيجية تبليغ خاصة تقوم على إمكانية إنتاج بنية مكانية من سابقتها سواء أكانت خفية أو ظاهرة على الصفحة الشعرية،وإذا اتخذنا النقاط السابقة كمنطلق لقراءة بنية المكان فإنها لا تنفصل عن واقعها وفي الوقت نفسه لا تنقطع عن إنتاج الدلالات الممكنة المرتبطة بها وما يرتبه الخيال الشعري من استراتيجيات تبليغ . " ومهما أغرب في الخيال فإنه يستمد عناصره ووحداته جميعا من الواقع أوالممكن، والغرابة فيه تقوم على النظم والتأليف أكثر مما تقوم عل الخلق من غير موجود"[1] .

فهذه البنيات المكانية لا ترتبط بمفردة الأرض فحسب ، بل إنها تتداخل لتتوالد عبر شبكة من العلاقات المترابطة وبدورها،فجميعها ينتج أو يساهم في إنتاج وحدات أخرى، ويمكن أن نلاحظ ذلك عندما نعتبر البنية المكانية بنية رمزية متفاعلة فيما بينها، وإذا اتخذنا هذا الاتجاه فلا مفر من تناولها متلازمة، ضمن سياقها.

وفي هذا الصدد إذا تأملنا مفردة" التراب " باعتبارها متفرعة عن الأرض فإن تلقيها في سياقها يرتبط بما أنتجه سياق المكان من فضاءات دلالية ومن ثم التوجه لقراءة التراب ضمن كلمات مفتاحية جديدة ،فهوخصب ، بحنايا بعيدة، مزهر،يحمل الشذى ، نشيد ، دماء". كما أن بنية الصحراء، تتفرع عنها مجموعة إشارات تنسج فضاء دلاليا متميزا فهي: حداء أحزان، جرح، عناق واحة، أفق بعيد، دم، وجه أول، قمر بعيد ..." وما يمكن أن نخرج به هو أن "الأرض" كصورة مكانية عامة تتعدد أوجهها وتتنوع سياقاتها ضمن سلسلة من التحولات التي تؤشرللمكانية وتجمع بين تراكم صورها وتعدد أبعادها، كما تتوزع نماذج المكان على مستويات تغلب عليها سمة التداخل ،فالأرض تستنسخ في سلسلة من المشاهد فهي ترد بما وجد فيها وعليها من أشياء وعناصر. ولعل هذا التنوع ، والذي قد يكون مفرطا، يساهم بشكل أو بآخر في إنتاج فضاءات الداخل ، وهي الفضاءات التي تعوض مفقود الخارج بصفته ترابا وأرضا ومدينة وقرية ومجتمعا متكاملا . وهو ما يجعل المكان داخل النص من العلامات التي تضمر خطابا منمذجا "وهو ما يبرز مضمر الأدلوجة السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي وللمدينة وللمسافات أي للفضاء"[2]، ويبدو أن التأسيس الاجتماعي والتاريخي والإنساني له أثر هام في إنتاج بنية المكان التي يتشابه حضورها عند مختلف الشعراء، وهو مايمكن قياسه بمتابعة نماذج مختلفة

---

1- عبد الحميد يونس . الأسس الفنية للنقد الأدبي. دار المعرفة . ط2/2003 . ص: 43

2- يوري آيزنزفايك. الفضاء المتخيل والأدلوجة. تـــ عبد الرحيم زحل. الفضاء الروائي.ص:130

2-معجم الأرض وحقوله في شعر إبراهيم نصر الله

| المفردة | تكرارها | الصفات والأحوال المسندة إليها |
| --- | --- | --- |
| الأرض | 196 | حلم،تغني،لقمة،تتسع،قصيدة،فرح،شجرة،بداية،حقول،راجفة،زهرة،سرّ،قمح،خيمة،نور ،نخيل،،أم،محتلة،زلزلة،خضراء،ضيقة،واسعة،قبلة،صلاة،ألفة،قتيلة،وجه،أمنيات،امتدان،منفى،بقايا،صرخة،رحم،زرعة،ظبية،رجوع،حب،عودة،عناق،ضمأى،امرأة،امتداد ، تنزف، عشق، فرح، مخيم، جسرقيامة، متعبة، اندفاع خريف، ضيقة، توابيت واسعة، عرس، احتراق، ولادة، وطن، شرفات |
| الصحراء | 44 | ظلام،تأتي إليّ،غناء،تشربنا،غرفةغاز، تطاردني، رمل،رياح، خاتم،موت، خراب، وحشة ، خطوة موتٍ، دم،جسد، ظلّ،أفعى، منفي،صدى، جنون، حصار، خيام ،احتراق ،مدن |
| التراب | 73 | وطن،ساحل،أرض،الخراب،حلم،صحراء،قرنفلة،ثوبنا،حسن،روحنا،فجر،لهب،ذعر، رماد،روح،صلاة،ملامح،أخ،خيام،دم،صرخة،صدى،بيت،عذاب جسد،بلاد، حدائق، حصار،شرفة، جمر |
| الرمل | 47 | أحلام،بداية،شوك،حنين،هموم،صحراء،صمت، بحر، بعد، امتداد، صخرة، ينبوع، طرقات ،فزعيطاردني، أفق، خطى، ملعب، حقل، وصايا، خيام، رماد، وطن، نوافذ . |
| البحر | 212 | هيبة،نار،سيف،انتشار،رائحة،سفر،رمال،ذاكرة،حزن،بلاد،طرق،فاتحة،صرخة، ابتعاد،غبار طريق، دم، وجه الموت، سرير، مرايا، غيم،أسطورة،ظلام،صمت، أم منفى، أبيض،حلم،وجهنا،وجهتنا،رحلة. |
| النهر | 104 | سيف،حزين،أمسيات،جميلة،خضرة،دم،مطر،بعيد،نهردماء،جرح ، يفيض، شهداء الحب، غياب، سفر المدى، ملامح، عروق إلى البحر،جفاف،صمت الليل، عمر موزع، عطش، طفولة، عودة . |
| برتقال | 78 | بلاد مرقعة،بيارة،حلم مضيء كالحجارة،حزن،أمل،عيون مشمسة،مذاق الطفولة، إقامة في قلب الأم، مذاق السفر، نهار. |
| زيتون | 24 | وسادة حين الحلم،شبح في الأفق،فطرة لا تحب الجنود، جراح ، صلاة تطوق زيتونة روح،غصن ينبض، تغالب حلكة لونها،تزرعنا قربها، ظل، حلم ،حكمة. |
| نخل | 39 | مبعثر،امتداد،جنوبي،سماوي،قامة عالية،أمنيات،تظلل القلب، سارية،أغاني، صرخة ،نبض حياة،وصية، أم |

حضور المكان بوصفه بنية لغوية في نص إبراهيم نصر الله لا يبتعد كثيرا عكا هو عليه في نص محمد القيسي، وهو مايُتوقع أن تكون عليه بقية النصوص عند غيرهما من الشعراء، ومن المهم أن ننتبه إلى وحدة التجربة التي كان لها الأثر في تقارب معجم المكان. ورغم اختلاف أساليب التصوير وطرق إنتاج صورة المكان، فإن بنيته تنهض في النص بمهمة جمالية تساهم في تشكيل سياق رمزي لمنتجات جغرافيا وطبيعة الأرض،إذ أن حقل( الأرض ،الصحراء، التراب، الرمل، البحر، النهر ، البرتقال، النخل والغابة) عند إنتاج دلالات الأرض والوطن يبدو متقاربا مع صورة الواقع والحلم، ومع موضوعات الوجود والانتماء وتجارب القرب والبعد، ومفاهيم الداخل والخارج. ومهما كانت الأمكنة فإنها تأتي سابقة

لإنتاج الفضاءات النصية وتحولاتهاعبر دلالات التاريخ والأسطورة والمقدس الواقع وهي من بين أهم الفضاءات الدلالية التي تتقاطع فيها تجارب المكان ،وهنا يأتي الفضاء سابقا للأمكنة ،فهو من يتلقاها ويوزع خلالها دلالاته ويمنحها هويتها الشعرية.

إن التحديد المسبق للبنية الموضوعية للمكان مبحث يفرض اختيارا يحاول فهم الموضوع المتمركز حول إنتاج فضاءات الأرض ويقارب العلاقات التي تنتجها هذه البنية ،ورغم المعرفة المسبقة بموضوع الشعر الفلسطيني في تأسيسها على موضوعة الأرض، فإن اكتشاف شبكة حقوله اللغوية يمكننا من استيعاب الارتباكات المختلفة فيه، إذ تبدو جميع الأمكنة وعلى اختلافها وتناقضها أحيانا امتداد وتمظهر لعالم خفي هو واسطة بين عالم الواقع وعالم متخيل ينتج فضاءاته الخاصة به، وتمتلك خصوصيتها من تحولها إلى متخيل يوحد بين عالم الصورة الشعرية وعالم الواقع.ولذلك فإن" اكتشاف البنية الموضوعية للعمل الأدبي لايمكن إلا من خلال الموضوع الرئيسي، فالموضوع الرئيسي محدد سلفا، ويحدد بدوره بقية الموضوعات"[1].

وعند تحديد معجم الأرض بهذا الشكل عند سائر الشعراء فإن ذلك لايعني تسهيلا للفصل بين الموضوعات المتداخلة لقضايا الأرض، فكل الشعراء عند استحضارهم لموضوعة الأرض باعتبارها الموضوعة الرئيسة لم يفصلوا هذه التجربة عن تجربة حضور المرأة بمستويات مختلفة مدارها مفاهيم الأمومة والحب .وهذا المدار لا يفصل التجارب الخاصة والواقعية بل نجد التبادل بين هذه الموضوعات أسّس لتحولات جوهرية على مستوى البنية إذ أصبحت بنية الأرض مساوية لبنية الحب أو المرأة، وهذا التبادل لم يتحقق على مستوى النص فحسب بل تجاوزه إلى كثافة الحضور، حتى شكّل في النص الشعري بعدا دراميا مرتبطا بالتحولات الواقعية ممّا تطلب استحضار الشخوص والأمكنة. إن التصور السابق لمعطيات المكان يقدم مفهوما شاملا يحيط بالبنيات التي تشكل بوابات متداخلة لموضوعة الأرض،وهومانتوقعه في مختلف الحقول المكانية.

ولتأكيد هذه التوقعات اتجهنا إلى دراسة نموذج آخر من الشعر الفلسطيني، إذ أن نفس المعالم تتكرر عند الشاعر عز الدين المناصرة :

---

1-عبد الكريم حسن . الموضوعية البنيوية. ص: 38

3-معجم الأرض وحقوله في شعر عزالدين المناصرة

| المفردة | تكرارها | الصفات والأحوال المسندة إليها في الديوان |
|---|---|---|
| الأرض | 105 | الأرض الخراب،عطشى،الروم،الموات،غريبة،تطول ثورتها، تندهنا، السفر، تتجب جوهرا، تنتظر عاشقا، تهتز، حلمنا،خضراء، بتول، نقوش قديمة، تئن، أرض كنعان، دم، عشق التراب، خصب، حبيبة، حليب الأم، حبيبة، أرض السفر، ترحل، أرض نبطية تنتظر، تزرع شجر الأحرار، تهل بشرا، قمح، جرداء، حبلى بالعشب، مطار الغربة، جفت، تمطر طيرا أبابيل، سلام تزهر بعد الرقاد ، أمّ. |
| الصحراء | 75 | تيه، ضياع، أبية، رملية،سؤال عن واحة، كل شيء صحراء، دروب المنفى، قاحلة، موت كل يوم، صحراء القلب، مغبر، نسيان وخراب، بارات رملية . |
| التراب | 48 | حنين في قلبي،حقل لايثور،لغة، جريح،بكر،غريب، عشقت وله التراب، أتشهى ذرة من التراب،ممر بالدم والحزن، حب التراب، جميل للوطن،آخذ شكل التراب،ذكريات،المنافي،جسد،ينخل بساتين في التراب. |
| الرمل | 101 | وقع خطى،دفن اليأس، أصفر، عاصفة رملية، ضياع كالرفيق، وردة تموت في الرمل، غربة، نجف ، نحو المدينة، حنين، انتظار، سحري، آيات من ذكر الله، خراب، رمال ضاع فيها الدليل، شوق، مخيم من رمل، رمل صراخ، للرمل مكته، وهج ، اشتياق، حب بدوي. |
| النهر | 76 | مقدس، غريب، أخضر، حزين، جسد، ضوء، ذاكرة، تاريخ، تحولت نهرا يحضن الجليل، صوت الغائبين، سفر دائم، بارد، راحل، موحش، درب وحيد، نهر الأحزان، يتدفق في الرمل. |
| برتقال | 24 | ميت زهر البرتقال، لغزة، في المنافي، بسمة حبيبة، وحشة المكان، ساحلية، يدخل في التراب بساتين، مملكة، أمل، انتظار. |
| زيتون | 49 | يرفع رأسه نحو السماء، حزين، طفل يصيح، ينابيع التذكر، يُقتَلعُ، محمّل بالغيم، جسد، يغني، ساهم المنفى، همهمة في الحقول، عناُ الشجار، بيت الخيم، وحيد، تحمل أشواق المنفيين، عرش مصنوع. |
| نخل | 21 | نخل عربي، مفعم بالماء،مخروق، ذاكرة،تساقط رطبا، لمريم، غمامة، مرمي بين النخيل، قبلة قبل الرحيل، طريد، سفر، أسرار. |

هذه العينة من النماذج تشكل نمطا ونسيجا متميزا من الأداء المرتكز حول موضوعة الأرض، وهو ما يمكن السياق الشعري من إنتاج علامات ورموز متجددة، تمكن من تنويع المفاهيم المكانية، وهي في ارتباطها بالأرض موضوعا وصورة وبنية، إنما تعمق الإحساس بالوجود، والانتماء باعتبارها جنة الشاعر وفردوسه المفقود. وهي بذلك تكون من بين أهم التجارب الشعرية التي بلورها الشعر الفلسطيني الحديث في علاقته بموضوع الأرض، و في بحثه عن تشكيل جماليات أمكنتها وتجاربها انطلاقا من مفهوم الشمولية في هذه التجربة، بحيث أنها تشكل تصورا عاما لدى أغلب الشعراء، وهذه الشمولية تنعكس على مستوى اللغة

المكانية بتحولها على حقل متجانس، مختلف الصور والعوالم المتخيلة غير أنه يشترك إنتاج دلالة النص، متبنيا لغة مكانية، يغذي صورها الإحساس الجماعي بالانتماء والحلم بالعودة، وهو ما ينتج حقلا دلاليا شاملا يستند إلى اعتبار"جوهر الشعر ذاته على أنه لغة شمولية[1]تتمحور حول تجارب متقاربة، إذ أن هذا المعجم الشعري المكون من عالم الطبيعة، وإن تنوع في مفرداته وصوره فإنه بالمقابل يتجه إلى نسج تصور متقارب يدور في فلك موضوعة الأرض بل ويتمحور حولها، لأنه يرتبط بعالم متخيل يتضمن تجربة عامة لخصها محمود درويش بقوله:" إننا شعراء قضية قبل كل شيء"[2].

ومن ذلك فإن بنية المكان بتميزها بخاصية "الثبات والديمومة"[3] قد تتجه كذلك إلى التحول إلى لغة إشارية في القصيدة لأنها لاتتوسع في وصف المكان ومتابعة تفاصيله، مما يؤهلها إلى التمركز حول معجم شعري متقارب يستجيب للأبعاد والقضايا والموضوعات المتصلة بموضوعة الأرض، وهي مهما ابتعدت في الخصائص الأسلوبية أو الفنية فإنها لا تخرج عن فلكها الموضوعي الذي ينتج معناها العام انطلاقا من كون "شعرية القصيدة هي نتاج معناها"[4] .

ومن منطلق ارتباط بنية المكان بتجربة شاملة في ظروف إنتاجها الداخلية والخارجية، ورغم إنها تتميز بالاختزال والحسية، فإن السياق الشعري تمكن من إنتاج بدائل لغوية مكنت من توسيع بنية المكان إلى شبكة متداخلة من الفضاءات الدلالية، فموضوعة الأرض لا ترتبط فقط بلغة وتسميات الأمكنة، إذ أن تحولات المكان توجهت إلى إنتاج لغة محايثة "فالأرض لا تربط برمز المرأة دائما، فهي ، أحيانا، تتحرر منها لكي تدخل في علاقات ترابطية أخرى، تمثل تجليات لها، مثل السنونو، الياسمين، المخيم، المنفى، الطيور، السنبلة."[5] ولا تتوقف الإشارات المكانية عند هذا الحد حيث أن قدرة الشاعر على تطويع اللغة تمكنه من إنتاج عوالم مكانية خفية ، وأوضح الإشارات إلى هذه العوالم تحويل الحلم من لغة تجريد إلى لغة تجسيد لينسج من خلاله الشعراء أمكنتهم الخاصة والخفية.

هذه التحولات اللامتناهية في تصوير المكان، وعدم توقفه عند حدود معينة تمكننا من الفصل بدقة في شكل بنية المكان ، وهو ما يمكّن من اعتبار التصوير اللغوي "إيحاء لا نهائيا يتجاوز الصور المرئية، ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية ،أي تجسيد المكان،لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات"[6].

إن معجم عالم الطبيعة، من حيث كونه مرجعية لموضوعة الأرض، باعتبارها جزءا من بنية المكان، يضعنا أمام تصور عام لهذا المعجم، من حيث إنتاجه لدلالته وللصورة الشعرية. وبتقبلنا لهذا التصور فإنه من أهم نتائجه، اعتبار لغة الطبيعة الموظفة في الشعر

---

1- جون كوهين. النظرية الشعرية . ص: 321

2- محمود درويش. شيء عن الوطن . دار العودة بيروت. ص: 286.

3- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا. ص : 161.

4- جون كوهين. النظرية الشعرية . ص: 369 .

5 - د.ناصر علي . بنية القصيدة في شعر محمود درويش. ص:103 .

6 - أسماء شاهين. السابق. ص: 162.

الفلسطيني علامات بصرية لا تحيل على الطبيعة في حدّ ذاتها، وإنما تتجاوز ذلك إلى التجارب النفسية والدلالية المرتبطة بإنتاج صورة المكان في هذا الشعر. ومن ثم اعتبار علامات الطبيعة(الأرض ، البحر ، الصحراء ، الزيتون، النخل ،...) مرجعا لتجربة عامة تشمل كل موضوعات المكان ودلالاته، وبهذا التصور فإنها تكتسب في الغالب بعدا رمزيا "ولذلك نلاحظ أن العامل المشترك في علامات الطبيعة هو أنه يحيل على أشياء أخرى"[1] وتنوع هذه العلامات يعكس تنوع التجارب والرؤى التي بدورها تنتج دلالة المكان وعلاقاته بالخاص والعام من منظور ارتباط التجربة الشعرية بموضوع شامل هو قضايا الأرض وما يتعلق به من موضوعات شعرية.

ويمكننا أن نلاحظ هذه العلاقات من خلال اشتراك معجم عالم الطبيعة في انتاج فضاءات دلالية وموضوعات شعرية متقاربة بصورة عامة، وتكرر تجارب متشابهة بصور متقاربة، فكل الشعراء يربطون الأرض أو البحر أو الزيتون ، وغيرها من العناصر بصور ورؤى تتقاطع عند استحضارالمكان ، يقول الشاعر محمد القيسي :

الليلة يحتفل وحيدا في عرسه،
يبدع موّالا،
وأناشيد جديدةْ
تحمل رائحة القمح الأسمرْ
والأرض الضمأى
والعشب اليابسْ.
الليلة يمنحنا سرّ الخصب،
وبدأ التكوينْ.[2]

ويقول محمود درويش :

أرى الأرض تلعب
فوق رمال السماء
أرى سببا لاختطاف المساء
من البحر
والشرفات البخيلة..[3]

ويقول عز الدين المناصرة :

يا نساء التمزق قبل الوصول إلى النهر
كان لنا فتية ليلهم من كروم الخليلْ
حزنهم من حفيف الشجر
موتهم يزرع الأرض خصبا لجيل [4]

لا نبحث عن وجه تشابه لصورة الأرض في المقطوعات السابقة، وإنما ننظر في العلاقات الموضوعية المرتبطة بالأرض ، ومدى توسّع الشعراء في اختلاق البنيات المكانية

1- A. J . Greimas. Du sens.Essaie Sémiotique. P : 53
2 - محمد القيسي . الأعمال الشعرية64-48 . ص : 169
3- محمود درويش . الديوان . 299
4- عز الدين المناصرة. الديوان. ص : 190

مهما كان التباعد المعجمي بينها، فبنية الأرض ترتبط بالخصب تصريحا أو تلميحا، وإلا كيف نجمع بين الموت والزرع والخصب، أو هي بداية التكوين والميلاد، كما أنها سبب الاحتفال واللعب. إن هذه المنظومة تبدو شديدة التعقيد والتداخل ، حتى أن محاولة عزلها تبدو وكأنها عسف في التحليل. فظمأ الأرض، وخصبها، ولعبها، تتبادل الأدوار مع بقية الأمكنة إذ للبحروالرمل سبب حضور، ولمدن الخليل والجليل، وللشجر والقمح، وللاحتفال والعرس والنشيد إشارات تساهم في انتاج المكان وتزيد في تفاصيله ، وإذ تأكد تقاطع النصوص فإن ذلك ما يؤكد شمولية تجربة المكان والتي لاتحدد خصوصياتها سوى التفاصيل الممعنة في رسم الجزئيات.

و بالقدر الذي تفصّل فيه المقولات المرئية للأمكنة،فهي كذلك تنتج المكان الخفي من خلال عناصر الطبيعة، فالشجر أوالكروم، أوالقمح وكما الزيتون والنخيل والعنب كل هذه الوحدات اللغوية أصبحت علامات مكانية تتوحد في إنتاج موضوعات الأرض وتمنح الصورة الشعرية خصوصية التجربة .

كثرة هذه التفاصيل والتحديدات المكانية تجعلنا نفقد القدرة على تعيين الاتجاه ،فلا يمكننا أن نفصل أيها البنية المركزية، إذ أنها تشير للأرض كقيمة إنسانية عامة وللوطن كقيمة ترتبط بتجربة خاصة، كما أنها تتبادل نفس المعالم الدلالية عند إنتاج العالم المتخيل، فالزيتونة والنخلة مكان بشكل ما ، والمرأة والحبيبة تتماهى هي الأخرى مع المكان .

ومع هذه الإشارات، فإن الشعراء شكلوا أرضهم وأمكنتهم من نسيج هذه البنى المتداخلة، بل إنهم بدورهم ينتمون إلى هذا العالم المتخيل الذي أسقطوا عليه حاجتهم للمكان أو حنينهم لأراضيهم ، أو آمالهم في العودة إليها ، وبتنوع التجارب تتنوع التأملات التي بها تتوسع المفاهيم والموضوعات، فتنتقل الأمكنة من وجود في الخارج إلى وجود بديل في الداخل يحقق عبر لغة النص مكانية خفية تشكلها أخيلة الشعراء.

إن حضور عالم الطبيعة لايجسد جانبها المادي بقدر ما هو اتجاه لتأسيس عالم بديل ومتخيل فني مجاله النص الشعري، وكأنه بذلك يحول النص الشعري بدوره إلى مكان خفي ،ولذلك فإن البنية اللغوية لعناصر الطبيعة تتحول إلى مرجعية تقوم بوظيفة الإحالة إذ تنقل المكان من وجود فزيائي إلى وجود شعري، ومعنى ذلك تحويله من مجرد شيء خارجي إلى متخيل مستقل عن الواقع ، ومعنى ذلك أن هذه البنية تنسج أبعاد أمكنتها من خلال حركة الخيال في النص ، فدلالات الأرض والبحر والصحراء والنهر والنخل لا يتكشف قولها إلا في ضوء التجربة التي أنتجتها، وإذا كان من الشائع ارتباط الأرض بالأمومة والخصب ، والصحراء بالتيه ، البحر بالمنفي، والنهر بمجرى الزمن في الحياة ، فإن مثل هذه المقاربات تبدو مجرد محاولة إيجاد بدائل وتفسير معجمي ، وبذلك تفقد الأمكنة سرّ توظيفها في النص ، إذ أن تجلياتها تبدو أبعد من ذلك ، ولا تكتمل إلا في سياقها الشامل الذي تسترجع فيه لغة المكان ما أسست عليه من أبعاد قائمة على التجاوز ، وهو ما يتفق و بعض تعريفات الشعر" باعتباره نظاما للمجاوزة[1] .

تناول لغة المكان هو تناول للصورة المكانية لا على أنها تجسيد فحسب بل لأنها تركيب

---

1- جون كوهين . النظرية الشعرية . ص: 321 .

معقد يجمع بين عدة عمليات ووظائف، "باعتبار التصوير اللغوي إيحاء لانهائي "[1]، وعندما نتابع البنيات اللغوية المختلفة لعالم الطبيعة ، فإنها على مستوى القول الشعري تشكل تقاطعا لمختلف القضايا، من حيث كون هذه البنيات تخترق حلقات مختلفة من قضايا المكان في ارتباطه بالواقع وامتداده برؤية مشحونة بالتوقعات نحو قضايا الأرض وما تعلق بها من موضوعات الاغتراب والمأساوية والسجن والرحيل الدائم ، والحياة والموت ، هو ترابط عضوي تتعدد مستويات قراءته وفق تنوع بنياته الرامزة في غالب الأحيان لأنها تأتي محملة بعالم من التجارب المرتبطة بالمكان ، غير أن مختلف هذه البنيات تتآلف وتتكامل وفق رؤيا شاملة تتميز بالتحول الدائم، وتتشكل علاقاتها اللغوية وفق عناصر شديدة التفاعل يصعب تجزيئها ، إذ أنها تنهض في سياق له منطقه في توليد دلالات خفية ترتبط بأبعاد محددة .

فالصحراء لا يمكن أن تكون مجرد مكان مفتوح يحمل مواصفات جغرافية وطبيعية ما، بل إنها تتحول في النص الشعري إلى عالم يتسع للخيال، ويشكل معلما من معالم الذاكرة الجماعية ، عالم مشحون بالمواقف والرؤى الممتدة من التجربة الخاصة إلى حضور التاريخي والمقدس ، تتقاطع على مستواه مختلف الثقافات، وإذا عرفناها في مخيلتنا مكانا للانعزال والوحشة والتشرد والنفي والضياع ، فإنها تحمل في الوقت نفسه مفاهيم اللجوء والنجاة والحرية،وهي كذلك"موطن التهيئات والأوهام،والسراب،اللاواقع والألغاز، الأشباح كما أنها موطن الذكريات المتجددة"[2].

إن هذا التنوع في الأبعاد التي يمكن أن توحي بها الصحراء يؤهلها للتحول من مجرد مفردة في المعجم إلى علامة رمزية أو صورة دالة، وتكتسب هذه الميزة من كونها منبع وميدان تجارب مختلفة عبر التاريخ الإنساني، وبذلك تصبح مكانا خاصا يتحول إلى خلق متميز يرمّز به الشاعر ما يريده من أبعاد ورؤى.

فمختلف الكتب المقدسة تشير إلى أحداث هامة ومصيرية شكلت تحولا جذريا في تاريخ الإنسانية، كانت الصحراء مهدها، وإذا اقتبسنا من الصحراء مفهوم الهجرة فإننا نكتشف في الهجرة إلى الصحراء رمزية الميلاد والذي يناقض تماما دلالة الضياع ، فهجرة إبراهيم(عليه السلام) على الصحراء كانت ميلاد أمة وحضارة، وهجرة موسى بقومه عبر الصحراء كانت رمزا للتحرر والانعتاق مثلما كانت رمزا للتيه، وميلاد محمد(صلى الله عليه وسلم) في الصحراء كان ميلاد أمة .

إن نموذج الصحراء في دلالاته المختلفة يمكن أن يتطابق مع علامات مكانية كثيرة ، فالأرض والبحر والرمل والنهر والنخل والتراب والزيتون ... يمكن أن توظف شعريا محملة بأبعادها التاريخية والدينية والأسطورية، فهي قد تتكامل في نسج هذه الأبعاد على مستوى النص، كما يمكن أن يختص كلّ منها ببعد دون غيره ، وبذلك تصبح منشأ تبادلات الحواس والأشياء، " وتفاعلها هذا هو النشاط اللغوي أو هو نظام الرمز والنشاط اللغوي في عبارة تعني أن العمل الأدبي خلاق لمعنه، إنه ليس علامة أو صورة محسنة ، ولكنه يذيب

---

1- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. :162

2- Isabelle EBERHARDT. Au pays des sables.Gallimart.2004.France P : 33

العناصر جميعا ويعطيها شكلا أو قواما جديدا"[1] .

بنية عالم الطبيعة وغيرها من البنى المكانية لا تنفصل عن مخزون تجربتها التأملية، الذي هو زمن الأرض وصورتها وعلاقاتها الإنسانية ن وضمن هذا المنظور تتجه صورة المكان ومن خلال تحولاته ومظاهر اللغوية وعلاماته المختلفة إلى تنويع الموضوع والدلالة وفق حالات الأنا والنحن ، فعلامات الأرض أو التراب أو الرمل أو الصحراء هي إشارات لأمكنة ينسجها الخيال بما يضفيه عليها من أبعاد وتأملات تمارس عبرها الذات وجودها وحريتها ، بحيث أن هذه البنى تقوم أساسا على جدل الداخل والخارج أو الواقع وعالم الذات ، إذ أن الصورة الفيزيائية لحقول لغة المكان تتجه إلى العالم الداخلي وما يثيره من تأملات وعلاقات شعورية" وهي بهذا لا تعطي نفسها مباشرة أو تخبر ببعد واقعي محدد سلفا أو تقرر حقيقة مباشرة، وإنما هي بهذا الانغراس الباطني تصور رؤية فنية شاملة تجتمع فيها كل السياقات الزمانية والمكانية.

لغة الطبيعة وغيرها من التشكيلات المكانية، وإن تميزت بلغتها الحسية،إنما يعكس حضورها في النص الظروف التي أحاطت التجربة الشعرية الفلسطينية فإنها بالمقابل لا تعطّل قدرتها على اختراق المحسوس والغوص في المجرد وفي الأبعاد المازجة بين العام والخاص، وهي لها القدرة على اكتشاف عالم المتخيل عبر نسيج شبكة علاقاتها الموضوعية المرتكزة على التوقيع النفسي بالدرجة الأولى والتأملات الشاردة ، ولذلك ركّزت الدراسات المكانية على قوة الظاهرة في جانبها السيكولوجي وما تعكسه من حالات وجدانية تثيرها علاقات القرب والبعد، والانفصال والاتصال، والألفة والغربة، وهي بطبيعتها هذه ترتبط برسالة جمالية محمّلة بالقيم تتصل بتلقي المكان وما يضفيه الخيال عليه من إسقاطات ورؤى.

إن الشاعر في استحضاره للمكان، يتجه للبحث فيه عن عالمه الخاص عن استرجاع ذكرياته فيه ، ولذلك كثيرا ما يلجأ إلى إعادة بنائه لا كما هو موجود في واقعه الفزيائي، وإنما يشكله وفق ما يحب أن يراه، فيسترجعه لبنة لبنة ويخلطه بكل أشكال البناء والصور التجسيدية والمجردة ونلاحظ درويش كيف يبني أرضه ويمزج عناصرها بكل الأبعاد الوجدانية والحسية، يقول :

فيَّ مثلكِ، أرضٌ على حافة الأرض
مأهولة بك أو بغيابك. لا أعرفُ
الأغنياتُ التي تجهشين بها، وأنا سائرٌ
في ضبابك.فلتكن الأرض ما
تومئين إليه...وما تفعلينهْ.
جنوبية،
لا تكفّ عن الدوران على نفسها
وعليك. لها موعدان قصيرانِ حول
السماء: شتاءٌ وصيفٌ. وأما الربيع
وأطواره، فهو شأنك وحدكِ.[2]

1- مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. الدار القومية للطباعة والنشر.(د.ت) . ص: 192

2- محمود درويش. سرير الغريبة. دار الريس. ط1 / 1999 ص : 49

المسألة الأولى في النص، تتعلق بالمكان في حدّ ذاته، يستغله الشاعر جماليا وكأنه المكان الأوّل ، فهو يأتي في فاتحة النص بشموليته وعلى غير تحديد يرتبط بالمخاطبة ( في مثلكِ ارض) ، وهي هنا أول الوقفات التي تستحضر المكان على غير تحديد أو تعريف ، إنه قريب من التجربة الذاتية في علاقته بالمخاطبة ، فالأرض غير محددة التفاصيل كما المخاطبة غير معروفة الملامح، وهنا يشرع الشاعر في تشكيل مكانه وذاته معا، بملامح تبعث الغرابة والعجائبية، ويتواصل سرد التفاصيل على نفس الوتيرة، فالأرض مأهولة بالحضور وبالغياب ، ضبابية ، أغانيها باكية لتمتد نحو الجنوب، هذه التحديدات لا تضيف لصورة الأرض سوى الغموض.

قد نتصور الأرض أو مناظرها غير أنها أرض تتبعث من بين الكلمات، فالمزج بينها وبين الذات ، يجعلها مكانا مختلفا عمّا نتوقعه، إنه موجود في الداخل مشمول بالتجربة التي وّلدته، وهو وإن كان كذلك فلأنه يرتبط بقضايا أعمق إذ أنه ينتج فضاء،لا مكانا، تسترجعه الذاكرة بتجاربه الفردية والجماعية، كما تستعيد زمنه من خلال حركة المكان وتبدّل الفصول ( لها موعدان ... شتاء وصيف..)، إنه يستعيد المكان والزمان ويستمرّ في ذلك منتظرا ربيعا لم يحن أوانه بعد ( وأما الربيع وأطواره فهو شأنك وحدك).

إن حضور أمكنة الطبيعة وما تعلق بها من مناظر في النص الشعري ، لم يأت لمجرد الوصف، أو لإضافات تكميلية في بنية النص، بل إنه حضور له دلالالته وقيمه الجمالية والفكرية، وهو ما يحوله إلى ما نستطيع تسميته بالأمكنة العليا ونعني بذلك الأمكنة التي تتحول في النصوص الفنية إلى مفاهيم وأفكار وقيم سواء أكانت ترتبط بتجارب خاصة أو عامة.

لا يمكن أن نتغاضى عن كون الأدب بأجناسه المختلفة ارتبط بالمكان، وشكل من خلاله فضاءاته الدلالية ،" فلقد تناول الفضاء ووصف الأمكنة والمنازل والمناظر، وبذلك نقلنا بخياله نحو لقاءات مجهولة منحتنا لحظات حالمة، ونوعا من التفاعل مع الفضاء والإعجاب بالأمكنة، أو لنقل منحتنا حالة شعرية" [1] .

إن البنى المكانية لاترتبط بصورها الفزيائية بقدر ما تقوم في النصوص على جدل الداخل والخارج، أو الواقعي والمتخيل، بحيث أنها تتجه اكثر إلى الداخل وما يثيره عبرها من تأملات وعلاقات واستيعاد لزمن أو مكان" وهي بهذا لا تعطي نفسها مباشرة أو تخبر ببعد واقعي محدد سلفا أو تقرر حقيقة مباشرة، وإنما هي بهذا الانغراس الباطني تصور رؤية فنية شاملة تجتمع فيها كل السياقات الزمانية والمكانية والوظيفية."[2]

عناصر المكان ومهما كانت تفاصيله أو جزئياته وحتى أنواعه وبُناه في القصيدة الفلسطينية، فإنه في أبسط أبعاده لاينفصل عن علاقاته وسياقاته التاريخية والفكرية، كما لايبتعد عن الواقعي واليومي لأنه تضمن تأسيس القصيدة المكان أو القصيدة الأرض أو الوطن ،"هذه الأرض التي تحولت مادة ومصدرا للقصيدة ، ولغة كاملة ، فالنص الشعري يكتب لكن وجوده الفزيائي هو الأرض"[3].

---

1- Gérard GENETTE . Figures II. Ed :Seuil 1996 . Paris. P : 4 3-44

2- قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر. ص: 238

3- François XAVIER. Mahmoud Darwiche dans l’exil de sa langue. Ed : Autres Temps. 2004.P :12

## 2- 2 بنية المدينة وإنتاج الفضاءات الاجتماعية

إن سلسلة التحولات لا تتوقف في إنتاجها للمكان عند حدود الأرض والطبيعة،وما تضمنته من دلالات ورموز،غذ أن نسيج البنية المكانية يمتد إلى الجغرافيا السياسية والاجتماعية وتفاعلات علاقاتها الاجتماعية والإنسانية، ترفد حقولها اللغوية تؤكد ارتباط الإنسان بوطنه أو بأرضه أو قريته، كما تسجل مسار رحلاته وأماكن غربته، وتؤرخ معاناة الرحيل والانفصال.

ومن هنا يتبدى حضور أسماء المدن والقرى والدول وغيرها حضورا غير محايد في النص الشعري، بل إنه نوع من البحث الشعري عن المكان أو إنه استرجاع للأمكنة في علاقتها بتجارب مختلفة،وبذلك يتحول النص المكاني إلى نص يتنفس أجواء المنفى، ويحاول استعادة المكان الأليف أو إعادة إنتاجه عبر امتداد الخيال والصورة.ومن ذلك نموذج عزالدين المناصرة :

كطفل أجوب البلاد ...أحاور أطلالها
الصامتات وحيدا... هنا زمن صارخ.
كالأفاعي هنا ثرثرة.
أجوب البلاد أسامر فيها مغاورها وحقول الذرة
واقطع حوران أبحث عن طفلة(يا حبيبتي
الذي قطع الأرض يبحث عني) أما للغريبين
بقعة حزن يموتان فيها.. ألا مقبرة
تدحرجت من رمل واد الغضا وطردتُ
من السفح ، صرت خليعا أطارد أذناب
شيخ القبيلة... تجارها العائدين
من الشام واليمن القفر، هذه قوافلهم
وجهها يقتل الجائعين [(1)]

إن حضور المكان لا يكتفي بمجرد اسم أو حالة، بل إنه يتنوع في النص بتتابع يحاكي تسلسل مسار الزمن، وأمكنة الرحلة أو الغربة وفي كل ذلك تتقاطع التداعيات بين حدي المنفى أو الشتات واستعادة مكان الألفة. فالأمكنة ذاتها تصبح خلفية للقصيدة أو هي القصيدة المكان لأنها تدل على تجاربها وتوحي بأبعادها وخلفياتها" فقصيدة المكان موجودة منذ العصر الجاهلي، ومطالعها الطللية خير شاهد على ذلك، ولكنها تتمثل في إعادة ترتيب تفصيل المكان وتأثيثه بالانطباعات والمشاعر والأمصار بدلا من الأشياء، والاتصال بالمكان بدلا من الانفصال عنه عبر الاقتصار على وصفه، وإتاحة الفرصة للمكان كي يضطلع بدور البطولة إلى جانب الإنسان"[(2)]، وضمن هذا الاتجاه فإن حقول المكان المرتبطة بتحديدات جغرافية كأسماء المدن أوالبلدان أو القرى والعواصم،إنما يحقق وجوده في النص في أنساق

---

1- عز الدين المناصرة. الديوان. ص:229

2- زياد أبو لبن . عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات.(مجموعة مقالات). دار اليازوري. 2006 عمان. ص:19

لها خصوصياتها وتجربتها وأبعادها، ومهما كانت هذه التجربة خاصة فإنها تستعيد ذاكرة المكان وفق قيم جمالية تحتكم للنص ولإنتاج المكان ضمن الشعرية .

وهكذا يواجهنا الخطاب الشعري الفلسطيني الحديث بحقل من اللغة المكانية ، يزاوج في تفاصيلها بين تجارب متداخلة ، وقيم إنسانية ممزوجة باللم والألم والغربة ، ترجّع المكان بين ذاكرة عامة وخاصة، وتحاول الاندماج في المكان الغريب عبر ذاكرة الأليف، وتراه من منظور وعي الذات الشاعرة لتجاربها المكانية ، ورؤيتها المبدعة لعناصره وخصائصه وجزئياته " الأمر الذي يفرض تحديد وعي الشاعر وفق ما يحيط به من أمكنة متعددة الوظائف والأحجام من خلال المعاينة الذاتية أو التجربة الجماعية وبالتالي الشعورية مما يشكل معه ذلك المكان بمختلف التشكيلات"[(1)] .

إن التشكيلات اللغوية لبنية المدينة والكيانات السياسية ، لا تكتفي بمقاربة التجارب الاجتماعية والسياسية ، ولا هي مجرد استجابة لمتيغيرات خارج النص ، وإن كانت علاقتها بالأرض واضحة في الشعر الفلسطيني، بل إنها تتعمق في تفاصيل الواقعي واليومي لكن على مستوى تاريخي وثقافي وإنساني إذ تتحول معاناة فقد المكان وموجات النفي واللجوء ، وتداعيات ذاكرة المكان إلى تجارب جمالية ، وعوالم متخيلة لها فضاءاتها الدلالية . ولعل قراءة تاريخ الشعر الفلسطيني الحديث يعكس بوضوح هذه التجارب من خلال بعض تقسيمات الحركة الشعرية إلى شعر الأرض المحتلة وشعر المنفى أو المهجر، وما دام الأمر كذلك فمن المتوقع أن يرتبط هذا الشعر بأمكنته، وتنتج القصيدة مكانها أو تستعيده تفاصيل أمكنة الوطن والهجرة ، كما أن التجارب الواقعية وما تنسجه من علاقات لا تنفصل عن الذاكرة الشعرية وإسقاطاتها في النص ، بل إنها تتلبس بها وتتغلق في ثناياها يقول المناصرة في الخليل :

الخليل دمي طافح
فوق هذي البسيطة
النجم صوتي وأهلي
مع الليل قالوا نطارد غزلان بريّة
قد هوى النجم
والنجم بوصلة الفقراء
ما الذي يجعل الدمع نارا
هديل الحمام، أناشيد للثورة المستجدة فينا
وصوت العصافير قيثارة الاحتفالات
والمرج والكرم ذاكرة للصعاليك والأشقياء[(2)].

حينما نحاول البحث عن المكان في نص المناصرة، نجده قائما في ذات الشاعر، إذ أن التجربة تنتجه ممزوجا بالأنا " الخليل دمي" لكن السياق يوسع في حدوده ليشمل الأرض "طافح فوق هذي البسيطة "، يقوم إنتاج المكان هنا على متابعة التفاصيل ، غير أنها تفاصيل مركزية لها لها دلالاتها، وتحولاتها، إذ أن النص يضيف للخليل النجم، لكنه نجم هوى وهو

---

1- قادة عقاق. دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر ص: 242.

2- عز الدين المناصرة . الديوان . ص: 286

ما كان يستهدي به الشاعر، فبالإضافة إلى بعد المكان يزداد سقوطه ويضيع فيه الاتجاه لأن نجم الخليل كان البوصلة ، فتجربة فقد المكان تجعل النص يحاول استعادته من خلال ملامح التجربة المأساوية،لأنه" ينداح بين يدي الشاعر في رحلة تجاوزية عبر المكان تجعل الخليل مكانا شديد الخصوصية يمثل الذات الشاعرة وقوامها "الخليل دمي"كما تجعل منه شديد العمومية يطفح بالدم ليغطي مساحة الكرة الأرضية، وبذلك تصبح الخليل تجسيدا للوجود الفلسطيني المتحقق في العالم."[1]

النص السابق يؤكد تجربة المكان في تفاعلها مع الذات وفي تميزها بالشمولية، وهي تتمحور في كل ذلك حول حقول لغوية تتنوع فيها الأسماء والمدن، وتتسع نحو مدن العالم المعاصر كما تسترجع مدن التاريخ، وهذا التنوع والتعدد لا يأتي معزولا عن المعاناة الجماعية ، فهو يتشبع بالإحساس بالضياء أو الأمل في العودة أو تجارب الغربة والنفي، كما أن أحلام الشعراء ورؤاهم ظلت –في المنافي وتحت وطأة شعور الفقد– تسترجع الوطن أو القرية أو المدينة عبر أمكنة وتفاصيل الطرق والدروب وأسماء المدن والبلدان.

كما يتصاعد عبر النصوص جدل الداخل والخارج بين الذات في عزلتها عن عالمها والواقع الغريب عنها ، فتصبح أمكنة مثل الطرق، والدروب والمطارات والأبواب والنوافذ .. عتبات مكانية تعكس تقاطبا حدّيا يحول الشاعر من الواقع إلى الحلم ومن الغربة إلى الألفة ومن الإحساس بالضياع إلى استعادة السكينة. ويواجهنا الخطاب الشعري بنوع آخر من الأمكنة التي تعكس حياة المنفى وما يتخللها من تمزق العلاقات الإنسانية واظطراب وعدم الشعور بالاستقرار ، فيتوسع بتوسع المساحات والمدن والبلدان، ويتفرق في كل الاتجاهات تفرق الطرق والمحطات.

ويبدو أن هذه القضية قد تحولت بفعل التجربة إلى شرط تاريخي في مسار الشعر الفلطسيني "وبهذا يحق لنا أن نقول إن التاريخ الداخلي للشاعر يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه بحيث لا تخترق مراحل الإبداع ولا تتبدل الخلفية الأولى إلا بقدر ما ينوبها من غضون عميقة وخطوط مكتسبة"[2]. وفي كل هذه التجارب تتماهى الأمكنة وتتبادل المواقف والصور ، وتستعيد ذكريات المكان على نفس النواة التي لا تخرج عن المكان العام الأرض أو الوطن فقد"أعاد الشعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا جديدة اتخذت صورا مثالية وإنسانية وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة للاماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها، وتاريخها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضا نفسيا لافتقادهم فلسطين "النواة"الطبيعية ومدنها وقراها وشوارعها،لذلك لاغرابة أن نجد فلسطين محورا هاما من محاور الكون، تتخذ لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صورا شتى ، تتماهى مع كل مدينة من مدن العالم فهي غرناطة وسمرقند والقاهرة وبيروت..."[3]

---

1– إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية دراسة في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني.وزارة الثقافة. فلسطين ط1. 2005 .ص:246

2– صلاح فضل. أساليب الشعرية. ص: 142

3– إبراهيم نمر موسى. المرجع نفسه. ص: 239

وإذا كان المكان في التجربة الشعرية كتابة أخرى للواقع وجمالية للجغرافيا فإن إنتاجه شعريا لا ينفصل عن زمنه وتجربته لأنه لا ينقطع عن ذاكرته وأبعاده الإنسانية من حيث هو مبعث جمالي للألفة وتأسيس لتحولات المواقف بين حياة الواقع والتأملات الوجودية ، وهاجس التأهب للرحيل، يقول درويش:

بلادُ على أهبة الفجر
عمّا قليل
تنام الكواكب في لغة الشعر
نودّع هذا الطريق الطويل
ونسال من أين نبدأ
عمّا قليل
نحذّر نرجسنا الجبلي الجميل
من الافتتان بصورته، لم تعدْ
صالحا للقصيدة ، فانظر
على عابرات السبيلْ [1]

إن إنتاج المكان في النص يولد مصاحبا لتجربته الواقعية في توازيها مع تجربة الذات ومعايشتها للرحيل إذ يرتبط ميلاد "البلاد" في الفجر بلغة الوداع والبحث عن البداية " نودع هذا الطريق الطويل" عابرات السبيل "، فهذه ليست مجرد انعكاس لواقع بل تتجاوزه إلى بعد إنساني يترجمه البحث عن الاستقرار من خلال البحث عن الوطن في أبسط مفاهيمه ن وهو بعده الاجتماعي ، فالبلاد والمدينة والوطن والقرية والشارع والطريق هي أماكن اجتماعية بامتياز، تتكرر بنيتها في الشعر الفلسطيني مرتبطة بتجارب إنسانية تنتج مع المكان سلسة من المفاهيم والقيم الاجتماعية والإنسانية، فالأماكن الاجتماعية أصبحت الطلل المعاصر ومدن الغربة والتمزق والتي يحاول الشاعر استعادتها واستعادة علاقاته وتجاربه معها، تقول فدوى طوقان:

على أبواب يافا يا أحبّائي
وفي فوضى حطام الدم
بين الروم والشوك
وقفت وقلت للعينين ياعينين
قفا نبك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وقال القلب ما فعلتْ
بك الأيام يادار
وأين القاطنون هنا
وهل جاءتك بعد النفي ، هل

---

1- محمود درويش . حالة حصار. ص: 88

جاءتك أخبار؟ [1]

مثلما أنتج الشاعر الجاهلي الطلل مكانا للذكرى ولاستعادة القيم فإن الشاعر الفلسطيني، – وتحت تأثيروطأة التهجير الجماعي للفلسطينيين بعد 1948 وما تلا ذلك من موجات هجرة أخرى في الشتات– أنتج مدنه وقراه ومنازله أطلالا معاصرة تعيد تجربة مشابهة تلخص مأساة الهجرة والفقد واللاستقرار. إنه البعد عن المكان الأليف أو المكان الاجتماعي الذي أمضى فيه طفولته ومارس عليه تجاربه وأنشأ فيه علاقاته الحميمية ، فهو يحاول استعادة مكان الألفة بإعادة تشكيله من الكلمات والصور الشعرية، وبذلك يسترجع" المكان الاجتماعي الذي هو مكان المجتمع، والإنسان لايعيش فقط من الكلمات، فكل موضوع يندرج في مكان أين يتعرف على ذاته، أو يضيع،وفيه يقتنع به أو يحاول تغييره"[2] ، أمكنة المدن والوطن تعيد إنتاج التجارب الإنسانية من خلال واقع يمثل في خلفية النص، وهو واقع جديد على مستوى النص، بمواصفات افتراضية يؤطرها خيال الشاعر، ويعيد تشكيل المكان جماليا مستدعيا معه مختلف القيم والعلاقات،وهو بهذه الخصائص"يكون في حياة أخرى، تجعلنا نتألم،ونتمنى، ونشفق، ولكن رغم كل هذا نشعر بهذا الانطباع المعقد بأن كآبتنا تبقى تحت سيطرة حريتنا أو بأنها ليست جذرية"[3]

بقراءة الشعر الفلسطيني في أمكنته الاجتماعية، فإنه لايفاجئنا بقدرته على تنويعها وتعدادها بقدر ما يفاجئنا بقدرته على إعادة تشكيلها في سياقات متتالية وكأنها تتابع حركة الزمن فيها، فالمكان غائب في الواقع حاضر في الذاكرة والحلم يرتبه الشاعر محمد القيسي وفق ثنائية الغياب / الحضور ، فيقول :

المدينة دونك فارغة،
الشوارع صماء ولا أسماء لها،
والضجيج أخرس
الوقت مسدس وبحر ميت
أي مخطوطة تفسر هذا الغياب؟
وتفسر المدينة،
التي دونها غائبة.[4]

الفراغ والصمت والغياب، مفارقات متتالية تحاول رسم مدينة القيسي، هل لأن المدينة كذلك وكما صورها؟ أم هل هي غربته فيها تعزله عن الناس؟ أم أن مدينته غائبة؟ إن الشاعريستعيد مدينته يحرك عناصرها في خياله، لكن في صمت. فهي مكان اجتماعي تتدافع عناصره إلى النص في إطار تجاربه المختلفة مثلما تدافعت أمكنة الطبيعة، ونصوص التاريخ، وهي إذ تسترجع جماليات المكان، فإنها تحاول استعادة بقايا مكان بعيد في الذاكرة وفي الزمن.ولذلك تصبح القصيدة مكانا خلفيا ووطننا خلفيا يعود إليه الشاعر كلما حرّكه

---

1- فدوى طوقان. وحدي مع الأيام. ص: 511

2- Henri LeFebvre. La production de l’espace. Ed P : 44

3-غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص:26

4- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 579.

الحنين للمكان، أو كلما نازعته الذكرى إلى مكانه الأليف، "فالقصيدة الحديثة وطن خلفي، والشاعرهو أولا قطعة من حنين للريف،وللنهر،هو إنسان وأحاسيس،وحبّ وذاكرة وطفولة"[1]

إن نص الأماكن الاجتماعية لايعيد صياغة صورة الوطن أوالمدينة أو القرية أو البيت كحقول لغوية محايدة أو غير متفاعلة مع التجربة، بل إنها تنقل تجارب مختلفة مفتوحة على فضاءات دلالية تحاول استعادة المكان الأليف ، وبذلك فإنها تعيد صياغة تجربة الألفة أو تستعيد المكان من خلال التعارض الماثل في المكان، وهذا التعارض الموجود خارج النص هو مايبعث الألفة ويدعوإلى تجاوز واقع الغربة أو النفي داخل النص.

أبدع الشعر الفلسطيني الحديث أمكنته الاجتماعية بما تحمله من تناقضات وصراعات وتجارب، وبما أراد لها من معان ودلالات يمكن أن تشحن بها، ورغم تنوع هذه الأمكنة، وتكرارها لدى أكثر من شاعر وعبر عشرات النصوص، فإنها قد ظلت في تعددها واحدة، لأنها وإن اختلفت التسميات والمدن لم تخرج عن إطارها العام الذي بقي دائما الصوت الفجائعي المصاحب لمعاناة الفقد، ومن ثمّ فإن النواة المكانية التي تشكلت عبر الصفحات الشعرية والتجارب المختلفة لازمت أساسها الأول فجيعة فقد فلسطين، حيث أصبحت البنية الأساسية التي انشطرت عنها جميع البنى والتجارب، وإذا لم نجد نص المكان الفلسطيني حاضرا مباشرة فإنه وبالتأكيد يتحول إلى نواة خفية تؤطر النص وتحرّك فضاءاته الدلالية المختلفة.

وما يمكن استنتاجه كمقدمة أولية للبنى المكانية الاجتماعية، هو أنها ظلت مرتبطة بالتجربة العامة "الأرض"" باعتبارها نواة ومحور بقية الأماكن، وباعتبارها الحاضر الأول في مدونات الشعر الفلسطيني، حيث شكّلت"- بمدنها وقراها- في جسد الشعر الفلسطيني علامة واضحة الأبعاد والقسمات، ونالت اهتماما خاصا باعتبارها مخزونا نفسيا، يغذي فينا إحساسا لا يضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة ومعنى"[2].

يشكل الحقل اللغوي للأمكنة الاجتماعية بعدا إضافيا لتجربة المكان في الشعر الفلسطيني، باعتبارها احد المسارات الجوهرية في متابعة تحولات التشكيل المكاني، وهو ما يساهم في توزيع البنية على حقل لغوي جديد لا ينفصل في أبعاده عن حقول الأرض والطبيعة، وإنما يتميز عنها بكونه أقل شمولية من حيث طبيعة علاقاته الإنسانية.

يمكننا توزيع هذه البنى على محورين، أحدهما يشمل بنى مكانية أكثر عمومية وانفتاحا مثل ورود مفردات مكانية على غير وجه تحديد كالوطن ، البلد، القرية،المدينة، الدار أو المنزل، الشارع ، الطريق. أما المحور الثاني فيتمثل في إيراد مدن أو بلدان بعينها وبتسمياتها التاريخية أو الدينية،أو الأسطورية.

ولمتابعة هذه النماذج المكانية فإننا نعتمد على نفس العينة من الشعراء لدراسة مساحة حضورها، بينما نكتفي على مستوى الحقل اللغوي بالمفردات الأكثر تداولا، وانتشارا بين الشعراء.

---

1- Jaques Sojcher. La Démarche Poétique. Ed :U G E. Paris. 1976. P :206

2- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 240

1- معجم الأمكنة الاجتماعية في مجموعة محمد القيسي

| المفردة | عدد | ما أسند إليها أو ارتبط بها من متممات |
| --- | --- | --- |
| وطن | 54 | عشق.جنين.أغنية.حزن.مواكب السبي.مجد. لاننساه. أسير. يتوجع. مشنوق. غائب. مدن مهزومة. رايات منكسرة.رحيل. بُعد.بعيد.جرح في الصدر.قاتل.بحث عن وطن في الصحراء.حبّ |
| بلد/بلاد | 65 | الحب صامت.منفى.حزين.ظلمة.ليل طويل في بلدي.دماء روته.انتظار خارطة. وجع يكبر. بلاد غريبة.بلاد تهاجر.سفر دائم. مهدد بالخريف. محاصر. أشعاره في دمي. زهور من الحزن. فرار العصافير. حطام. عنق يدق. بلدان تتوزع في. تغريبة في البلاد. |
| مدينة | 56 | مدينة اليباب. غادة ترفض ودّي.أبحث عن سند. طفل يسأل عن الموت.أحلم بمدينة تحضن الإنسان. مدن طالعة من الصحراء. ممنوع من دخول المدن العربية. مفجوعة. أطلال. جامدة. مهزومة. ثمر ممنوع. غائبة. قابلة للرحيل. ألعاب منفية. حنين. غبار الخوف. فارغة. مدائن لوط. خاوية على عرشها. لاتمنحني راحة البال. تيه. حبّ مفقود . |
| بيت/منزل/دار | 128 | كل مساء شريد. خاوي من الطعام. هناك في أرضنا المقهورة. حبّ منقوش. شهقة في ظل البيوت. سكون. بيت يهدم تلو بيت. بيت دافىء. طفلة ترسم بيتا في دفتر. هدموا بيتي. لاأملك بيتا. وحشة. ليس لنا بيت. توقيع الجرح. دليل إلى بيت أمي. منزل عند حدود الغيم. يبعد المنزل. نأي. ضعت عن بيتي. حجارة تسقط من منزلي . |
| قرية | 19 | شوق. زقاق حزين. نعيق بوم. كئيبة. أطلال الأماني. أعراس. رنين أجراس حزينة. قرية تتزين بثياب البحر. أطفال قرية عراهم الذبول . |
| شارع /شوارع | 61 | وحيدا في الشارع. شوارع الغربة. شوارع مغبرة. قلب وحيد. وجع. تاريخ الوحشة. سحر تائه. أجساد جوالة. تموج الألوان. صمت. حالة مبهمة. أعضاء جسمي. مقفلة دوننا. وحدة مريم. ليست مهيأة للخطى. تعبس في وجهي. |
| طريق | 69 | وحشة. خوف. ضياع. غربة سوداء. تحضنني الطرق. تشرد. امتداد الصحراء. نار. طريق إلى الوالدة. خوف الحبيب. فنادق فارغة. حالة مبهمة . طريد. حلم جديد. ينفي إلى البحر. امتداد الصحراء |

هذه الأمكنة، لا تخرج عن الإطار العام للقصيدة الفلسطينية، فهي أجزاء في ألأمكنة الأوسع والتي تتقاطع معها عبر عتبات المكان والزمان، لأن استرجاع المكان لا ينفلت بدوره من حركة زمنه ، كما لا ينفلت أيضا من زمن القصيدة أو زمن الرؤيا.

والعتبات المكانية لا تتخلص أيضا من الموضوعات العامة أو من أرضها الخفية، فهي عتبات تنتقل عبر جسد الأرض أو عبر مسار أمكنة التيه والغربة والشتات، واستعادتها في النص هي استعادة للأرض أو تأمل في الراهن ويوميات الرحيل ، فلم يكتف الشعراء بهذا

النوع من الأمكنة إذ أمعنوا في التفاصيل ورصد محطات الرحيل حيث أوردوا أسماء المدن والبلدان وصاغوا منها جغرافيا سياسية داخل نصوصهم ترتبط بالموضع الفلسطيني في أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية، واعتبار هذه الأماكن أحد أوجه الوطن أو اللجوء أو المنفى وتبدو تبعا لذلك من الظواهر العامة التي شكلت جزءا من معجم المكان في هذا الشعر حيث لا يخلو ديوان من ذكر أسماء المدن والقرى والبلدان، فالشاعر محمد القيسي يورد يقارب المائتين وثلاثين مدينة وبلدا وقرية موزعة بين تاريخية، وفلسطينية وعربية وغيرها :

| المفردة | عدد | الصفات أو الأحوال المرتبطة بها |
|---|---|---|
| فلسطين | 14 | فلسطينية القسمات.فلسطينية الأرض.فلسطيني هويتي العذاب.أبواب فلسطين بلا تصريح.كل مساحات فلسطين عظام مطمورة.فلسطين عروس. كنعان من نسل فلسطيني. |
| يافا | 03 | كانت من عشقت. ظبية حسناء من يافا |
| حيفا | 08 | حيفا تحضنني في البعد.يليق الحداد بحيفا.يليق بها كل منفى. في القلب. نائية. قطارات المنفى. معي ووحيدة. |
| البيرة | 02 | مدينة قلبي. وحدي في البيرة |
| عكا | 01 | دخان يحجب أسرار عكا |
| بيرزيت | 01 | لمن تعني حزنها |
| رام الله | 04 | منارتها غائبة.لم تأت رام الله.لم يصلوا مثلي رام الله |
| غزة | 09 | تغرق في البحر.لبرّلها لاساحل.غزة عشاق منفيون.خرجت بلا زاد من غزة. |
| أريحا | 01 | أسمع أغنية في غور أريحا. |
| تل الزعتر | 05 | متناثر في هذي اللعنة والذبح.تهليلة النساء.جوقة القتلى. |
| الخليل | 02 | ما هدأت ثورة اللهب.أول الكلمات في حجر الخليل |
| حيفا | 02 | |
| القدس | 02 | العام القادم لايجمعنا في القدس |
| المسجد الأقصى | 01 | |
| الوحدات (مخيم اللاجئين عمان) | 15 | أعطى أطفال الوحدات الحزن.وصلنا إلى الوحدات.سأتلومزاميرالأيام الملتهبة.كانت عرسا.دماء كل أم. |
| عمواس(قريةهدمها الاحتلال سنة67 | 05 | حبيبتي الأميرة عمواس.قصيدتي الأخيرة.عمواس معذبة. مدينتي بشوق لا يموت |
| الكرامة(مخيم اللاجئين دمشق) | 02 | وقفت كالصليب على مدخل الكرامة. |
| الكرمل | 06 | فوق الكرمل تنتظر القادم.وحيدا كالكرمل في منفاه.أحتضن الكرمل |
| الشام | 07 | أين حدود الشام. كنت في بادية الشام أهش الروم.هل نفتح أعيننا يوما ونرى بر الشام |

| بيروت | 10 | من يمنح الحنان في بيروت.الحزن في بيروت يحاور الأشجار.كبيروت هذا المدى الشاسع.بيروت هذا الوشاح المطرز بالموت.وأناديك فلا تسمع بيروت |
|---|---|---|
| دمشق | 02 | أحزنني وجه دمشق.وسط دمشق أذكركان عناقا عبر الصمت. |
| سيناء | 01 | الجثث المقتولة في سيناء وغزة والجولان |
| عمان | 09 | ننزف في عمان.صوتي يصرخ في برية عمان.ألملم كل ما في سطح عمان. عمان السلوان. سيقتلني الكتمان. |
| صيدا | 02 | نسقط عند مشارف صيدا.أناديك فلا صيدا |
| آسيا | 03 | ليس لنا بيت في آسيا |
| بغداد | 04 | كانت بغداد تغرق وجهينا وأبو نواس يغني ويجوس شوارعها |
| اليرموك | 01 | وجه صديق ينزع الدمع على صدر اليرموك |
| إفريقية | 05 | فيا ليل إفريقيا سلاما على أطفالنا المحاصرين |
| البصرة | 02 | البصرة الآن غافية |
| يثرب | 01 | وأرى ساري إلى يثرب تذهب، وارى عشبا على جبهتها وكوكب |
| صبرا | 02 | |
| صور | 20 | كل الممالك موصدة دونها.صور الأمة الغائبة.لكنها الأمة السائبة.وصور التي في اللهيب فؤادي. وأناديك فلا صور هنا. |
| نجد | 02 | لي نجد ولي من ناقتي زاد الأغاني الجارحة |
| الأندلس | 01 | عبد الله حزين ووحيد كالنخلة في الأندلس الغائب |
| روما | 02 | ترسف في أغلال الروم |
| طروادة | 01 | طروادة القلب غارقة في الحصار ونهب لسيل الجراد |
| مكة | 01 | |
| سبأ | 02 | وأنا بين خمر وأمر أحاول أن أستعيد سبأ.كل ّشيء بدلاً من خراب سبأ |
| غرناطة | 28 | غرناطة الحزن. الوحشة. عصفورة البين.نخلة الله بغرناطة.ليل غرناطة.غرناطة الوعد. فصل جيمل الرعد.قرميد البيت. أول حجر يسقط.أسأل عن غرناطة. |

لعلنا نتساءل هل هذه الكلمات هي مجرد تسميات وردت بين السطور؟ أو لماذا هذا الحضور الملفت للغة الأسماء والمناطق ؟ فالأساس في هذا النموذج من معجم الأمكنة هو إنتاجها لأبعادها الاجتماعية والموضوعية، من خلال ارتباطها بأنساق وسياقات تاريخية ودونية وأسطورية، وقدرتها من خلال تلك الأنساق على إنتاج دلالات تذهب بالمكان الشعري إلى أقصى حدود الجمالية الشعرية،وتحميله التجارب الإنسانية المختلفة في تاريخ ارتباط الإنسان بأمكنته .

إن نموذج محمد القيسي،لا ينفرد بهذه الظاهرة العامة،فهو يحضر في شعره كما عند بقية الشعراء وبأشكال وصور تتقارب في الغالب، من حيث التنويع والأبعاد. وهي تحمل على تنوعها مشهدا عاما يتصور المكان في علاقته بحياة الحل والترحال التي عانها الشاعر الفلسطيني، فجلهم،إن لم نقل الكل، عاش وتأثر بتجربة الإبعاد أو النفي أو الولادة في المخيمات. وإذا كان ذلك من الوقائع الفردية والتجارب الخاصة ، فإن كل واحد منهم يعكس النحن في داخله وفي شعره، وإلا ما جدوى أن يتميز هذا الشعر بكثرة تداوله لأسماء الأماكن والبلدان والمدن؟

الاستنتاج الأولي لا يبتعد بنا عن جماليات المكان غير أنه يتداخل في الوقت نفسه مع موضوعة الوطن الأرض والمنفى.فالتوظيف المكثف للأمكنة وبهذا الحد لم يعد مجرد شكلية للحدث،أو مجرد خلفية للوطن، بل هو حضور له دلالته ووظيفته في إنتاج الموضوعة الشعرية ، فهو يشكل ملامحه مرتبطا بالذاكرة والواقع ، وبجدل الزمن فيه، ويطور من كل ذلك علاقات نصية تفتح بنية الموضوع الشعري على احتمالية القراءة.

بمتابعة حضور الأمكنة الاجتماعية وإنتاجها في النص، نلاحظ أن الشعر الفلسطيني يدور حول بنيات مكانية متقاربة تستشرف الموضع السياسي والاجتماعي ، ومهما كثرت فإن موضوعة الشعر تتميز بعلاقتها المكانية المتداخلة والتي يتصل فيها الذاتي بالاجتماعي والخاص بالعام ، وصورة الأنا في مقابل الآخر، فإدراك وفهم كثافة حضور المكان لا تخرج عن إقامته في مقابل غيابه، وهنا منشأ الجدل في موضوعته وعلاقاتها الدلالية.

فالشعرالفلسطيني لا يتناول موضوعة المكان تناولا باهتا أو محايدا، وغنما يقدمه تجربة خاصة تنطوي على حساسية مفرطة للأبعاد الجغرافية التي تبعث في النص امتداده الثقافي والإنساني والتاريخي والأسطوري والديني وأخيرا الجمالي، وأثر ذلك في إنتاج الموضوع والدلالة، فإذا نظرنا إلى حضور القدس أوغرناطة أوالأندلس فإن هذا الحقل المكاني يحضر مثقلا بتاريخه وقيمه الفكرية والدينية،إذ أن صورة القدس الأسيرة أو الحزينه أو الضائعة تلتقي بصورة غرناطة البعيدة والمنفية والمفقودة، وتاريخ الحاضر يلتقي بالتاريخ البعيد على مستوى هذه الأمكنة ، وهكذا يبدأ في إنتاج التفاصيل واستلهام الصور باعتبار المكان ليس مجرد لغة أو بنى تركب في النص، وإنما هي تصور قائم بذاته ومحمّل بتاريخ الأفكار والرؤى ، كما تتفجر فيه الدلالات والصور.

إن النتائج السابقة من بنية المكان في الشعر الفلسطيني، لا يمكن أن تكون موضوعية إذا ما اكتفى البحث بنموج واحد، ولذلك فإن الضرورة المنهجية تفرض على البحث فتح مجال الدراسة أمام عينة من الشعراء تكون أكثر تمثيلا، وتستجيب بقدر أفضل من الموضوعية لتستوفي الشرط المنهجي في البحث ، حيث أن تنويعا كهذا يمنحنا الفرصة للتعرف على مدى اتساع الظاهرة ولفهمها من خلال متابعتها في النص بعيدا عن أي إسقاطات إيديولوجية جاهزة.

وأمام كثرة الشعراء والمدونات الشعرية، يبدوأن تحديد النماذج والعينات أصبح أمرا مفروضا، لأن الجانب الأهم في تحديد بنيات الأمكنة وحقولها اللغوية في النصوص هو إثبات فرضية مدى حضورها واتساعها عبر المدونات الشعرية المختلفة ةإن كانت الظاهرة تقتصر تقتصر على جيل دون غيره؟ فبالإضافة إلى نموذج محمد القيسي سنوسع البحث إلى

نمزذجين نعتقد أنهما يمثلان الأجيال المختلفة في الفترة المحددة لزمن البحث، وتتمثل في دواوين إبراهيم نصر الله وعزالدين المناصرة.

2- معجم الأمكنة الاجتماعية في ديوان الشاعر إبراهيم نصر الله

| الاسم | عدد | الصفات أو الأحوال المرتبطة بها |
|---|---|---|
| وطن | 77 | متشعب في الدم ،في الصدروطن لاينام ،نازف ،وطن يشبه الناس، يشبه الشهداء، رائع ، تجرح أوطاننا ، نازف في يدنا، وطن الخبز، رعشة الموت، وطن الروح، دون باب، هذا الجسد وطن، هذا الوطن لنا، وطن من تعب، على أي ليل نفتح شباك الوطن، وطن لصغار الحمام، نصف دمي وطن، مخلوع منذ خمسين عام، نعمّر في دمنا وطنا، وطن بلا أرض، وطن لكل الجهات، سمائي وطني ، وطني حين يحتلّ أكبر، وطن من عطش، مذابح ممّا تبقى لهذا الوطن، أوطاننا أحلامنا،وطن يتكئ فوق جراحي، وحيد لأنك دون وطن. |
| بلد/بلاد | 61 | ركض، صمت،انفجار،نبحث عن شكلها، سماوية،رسم، عشق، جرح، حنين، سنبلة، جسدي، تغيب، حلم، تعب،تسند ظهري،أمان،شاسعة، غزلان، شهداء،أم،أسطورة الكون،اجتياح،دم،ربيع،حقول،حزن،غريب،تنام،حبيبتي. |
| مدينة | 133 | هاوية، جرح، حاجز،موت،طعن،حصار، أشلاء، صحراء، حرقة، مجاعة، دمنا، ليل، قاتلة،اشتعال،رصاص، غيوم الدماء، جند، جنازة، جثة، دخان، قصف، طفلة، سطوح، عرس، طرق، لوننا، تستقر الروح، ضيقة، نائمة، قهر، احتراق، سوط، حراب، صمت، عفن، مهجورة، يتيم، تعب، حزن، غربة، حنين. |
| قرية | 26 | صاح مفرج بالطيبة القروية، حزن القرى بدم الشهداء، كم منفى سيحصد وجهك القروي، هذي القرى طفلة ضائعة، الجنرال يتهيأ لالتهام القرى، قرى لاتنام عصافيرها. |
| بيت/دار/منزل | 75 | منزل بحبي، منازل مجد غدت خاوية، يمحو خطى الموت عن عتبات المنازل، يطلوا منازلهم بالدماء(نص توراتي)، للمنزل المتصاعد في القلب نافذة، لعلنا لم نعمّر هذه المنازل، غيمة في الغبار كان منزلي، وهبت على شرفات المنازل كل نساء البلاد، متعتبون على عتبات البيوت، حزن البيوت القتيلة، ارتعاش الدماء على عتبات البيوت،<br>البحر يزرع البيوت في ساعدي، باسمها نعمر الأزهار والبيوت، بحر غزة رحمه هذي البيوت، الشوارع محتلة والبيوت والحلم والأمنيات، أنادي الطواف الجميل بهذي البيوت، النجوم التي سقطت هنا كيف تؤسس بيتا، باسمك نغرس الحلم قبل البيوت، هي عين البيوت علينا إذا غابت الأم، أدخلت ذاك الغراب على بيتنا، وليكن الحلم بيتا، كهف في البيت، عادوا إلى بيتهم غرباء، اترك قلبي على عتبة الدار عينا أو أغنية تنتظر، أمي على عتبة الدار تتبع نجمها، للعشق دار فلينتفض كل هذا الدمار. |

| طريق | 104 | سفر، عودة، جسدن ضجيج، جثة، تمزق، عبور، محكم،حلم، أحزان، جوع، حزن العيون، مغلق، ذكرى، فضاء حزين، بحث، موصدة، خالية، طريق المخيم، غبار، صمت، موت، عشق، نسيان، وداع، دماء، قتيل، جوع ليل، طويل، حقد، رمل، حكايات،وحل، تعب، رحيل. |
|---|---|---|
| شارع / شوارع | 109 | نسافر، أحزان، امتداد، موعد، حبّ، حنين، لون، جنود، موت، حاجز جند، عذاب، نازفة، تفيض بالقتل، صمت، فتنة، رصاص، بكاء، نار، حصار، قبر، مرور الجيوش، نائمة، مظلم، إياب، غيوم، بحث عن المطر، أحلام، منفى، هجرة، دمار، مذبحة، لقاء، عناق. |

هذه العينة من بنية المكان وتحولاتها تتمحور، حول نفس القيم التي تنتج العلاقة بين الإنسان ومكانه من حيث هو أحد روافد إنتاج الهوية والانتماء والقيم ، وأحد العناصر الجمالية، وهي أمكنة عند إبراهيم نصر الله ، مثلما هي عند محمد القيسي وغيرهما، ترتبط بواقع الأرض والاحتلال والمنفى ، وتستلهم جلّ موضوعاتها من هذا الواقع وتحويله إلى قيم فكرية وفنية يتبناها النص الشعري، ويجعلها من أهم الخلفيات المكانية التي تستند إليها كل التجارب من منظور شخصي أو إنساني ، وبذلك فإن أغلبها يتفاعل بالمكان وينفعل به ، وما دام يؤسس عليه مختلف القيم ،فإنه بذلك يحوله إلى بنية عميقة بعيدة عن التسطيح وتشكله مادة شعرية قابلة للتأويل والقراءة على أكثر من وجه ومستوى .

ومثلما تعددت هذه النماذج ،فإن أسماء المدن والبلدان هيأت لها النصوص نفس القدر من التنوع والحضور، وبذلك فإنها تحافظ على الاتجاه الخطي نفسه، والذي يستلهم تجارب البحث عن المفقود والنفي والشتات وتؤسس لتفاعل دلالات وقيم المكان والجغرافيا السياسية، ففي شعر إبراهيم نصرالله يتكرر حضور اسم أكثر من مائتين وعشرين قرية ومدينة وبلد ، وبظلال دلالية تاريخية وسياسية ودينية ، وهي بهذا التنوع تعيد ترسيخ نفس القيم والتجارب والموضوعات الشعرية ،حيث أن قراءة المكان لا تكاد تتخلص من أفق المشهد الموضوعي المهيمن، ولذلك نجد أسماء الأماكن (المدن والأوطان ) من العلامات المهيمنة :

| المدينة | التكرار | الصفات والأحوال المرافقة |
|---|---|---|
| بيروت | 29 | سيدة طيبة.نائمة تدور في البركان. يعلق البحر في الظهيرة لونها. الأفق يشرب في الخنادق صورتها.انكسرت. نهتف باسمها. أدركتنا السطوح وأحزان بيروت.بيروت حزن عريض. تنحني حتى جبهتي وتقطف المطار. تلملم بالتعب أبناءها. بيروت ليل الحروب. حديث طويل. بيروت التي نحبها كانت لعبة. تحلم في فسحة تصل البحر. بيروت تخفق في صدرنا. |
| عمّان | 28 | نكبر في دمها.تبتعد الآن.نكتب أحزانها. رأت حزن أترابها في شوارع عمان. لعمان لون جراحي. لون حنيني. عمان في راحة الفجر أرحب من صدر أمي. تحمل وشاحها وقطوف الأغاني. شوارع عمان تخرج من دفتر الدم. تنأى على شرفتها خبز الأطفال. |

| المكان | العدد | النص |
|---|---|---|
| بغداد | 02 | جيش المغول يعلق بغداد من نهرها |
| فلسطين | 09 | تحضر في موجة. تسكنني امرأة ناحلة. ترهقنا بالحراثة من نهرها على بحرها. منفى. تنام في الضلوع. في قطار الجنوب مساء سوف تأتي. |
| أور | 03 | غربت جلجامش البابلي. الموت يهزم أور. هذا صدى أور في روحنا. |
| أريحا | 02 | وخلف أريحا جبال أنادي فآتي وتأتي. |
| مدائن كسرى | 01 | كل مدائن كسرى ستأوي إلى ساعديك. |
| غزة | 33 | حزينا كغزة. قلبي يظلله نخل غزة. بعيد عن النخل في صدر غزة. هادئ بحر غزة. ارض غزة وجهنا ومن طينها ندهن الجسد. غامضة مثل غزة. من خلفنا صعدت لأغاني النخيل. نزرع أشعارها بين فصل الربيع وفصل الدماء. أين تعلو نوارس غزة حين يصبح الموت فاتحة للغيوم. |
| عكا | 07 | فاتحة البحر عكا. عكا محلقة في العيون. أصبح البرتقال المضيء على صدر عكة حجارة. يصعد كشهيد ويصمت حتى أرى عكا. وعكا ترد الغزاة هناك بسيف من الموج. |
| حيفا | 03 | لوأن نافذة أشرعت ورمتني بحيفا. لو أن المسافات أطلقت الموج من صدر حيفا. أسير نحو حيفا. أغصان ريح الجنوب عصافير حيفا. تلك حيفا انكساراته وصلت. |
| يثرب | 05 | يطول الرحيل إلى أرض يثرب. في العتم ألف سراقة خلفي. إنه ياحب يثرب تنأى وتأتي. |
| مكة | 03 | مكة ابعد من خطوتي. مكة الأن أقرب. مكة الآن اقرب والنهر صوتي. |
| المدينة(المنورة) | 01 | بيني وبين المدينة يومان فالتحامل على الآخرين. |
| الناصرة | 01 | ردّ على غربتي الناصرة ولا تبتعد أيها الحب. |
| روما | 02 | أبصرت روما مجللة بالسواد. |
| أمريكا ومدنها | 15 | أنا من صدّق الثعلب حين قال أحب نيويورك. نيويورك أكبر من لاعب تشبهها الرصاصة. أيها المتعب لا مكان لك سوى هذه الشرنقة من فضلات نيويورك. لم أكن بحاجة إليك لكني أتيت. أنا من يرمم جسده على أسوار مجازرك. لاأرض لك غير هذا الموت التي تعده لك مونتانا أيها الهندي . أيها الزنجي لا لون لك غير هذا القهر الذي ترميك به فرجينيا |
| مصر | 02 | مصر كانت لنا وغراب السلام على بابنا. |
| الأندلس | 01 | ندق على باب لوركا وندعوه أن يرتدي خضرة الأندلس. |
| الجليل | 02 | هذا صعود الجليل ليرتاح في روحنا. |
| الكرمل | 02 | هل فقد الكرمل خضرته كي نضيف إلى بيد العرب قنطرة أو حجر. آوي إلى كرملي. |

| مرج بن عامر | 01 | مرج بن عامر صحراء والشهداء حكايا. |
|---|---|---|
| يافا | 05 | هل يصل البحر يافا بأيامنا. ماذا أقول لأمي تلك من روضت أرض يافا بمحراثها. هل ساحل البحر بين الرصاص ويافا يجيء. |
| القدس | 04 | القدس أقدس من أرض يافا. زهورها في كل أرض الله. |
| صبرا | 03 | كان المخيم يرفع أشلاء صبرا. وصبرا مزرعة أي طفل .لماذا نطلب الآن مغفرة بعد صبرا. |
| الخليل | 03 | تداولي الخليل تنضج الآن في صدرنا. |
| عسقلان | 08 | نسير إلى عسقلان ونزرع فيها الشجر. قلت يا أم ها عسقلان هنا وهي أقرب من بابنا. عسقلان بعيدة صدقت أمنا كيف صارت بعيدة وهي في يدنا. عسقلان الشوارع تأتي والأرض تدنو. |
| رفح | 04 | شارع واحد باتجاه رفح. نجمة واحدة فوق صدر رفح. |
| نجد | 01 | وليكن حقلكم رمل نجد، وليكن وجه فينوس. |
| الوحدات(مخيم) | 01 | وكان صغير من الوحدات يعد كفيه مرتبكا ويسمي المذابح والشهداء. |

إن رصد مادة المكان في النموذجين السابقين، وإن اقتصرت على الأمكنة الواردة في النصوص بعيدا عن التحليل المباشر الأسلوبي أو الدلالي، إنما يهدف إلى مقاربة هذه البنية عند شعراء تتفاوت أجيالهم ، وذلك ما سوف يتيح فهم طبيعة هذه البنية وحقولها اللغوية. ولعل الشعر العربي لم ينقطع عن توظيف هذه اللغة في مساره الشعري ، غير أنها في الشعر الفلسطيني المعاصر لها هاجسها الخاص، وظلالها الدلالية المرتبطة أساسا بموضوعة المكان باعتباره وطنا خلفيا للقصيدة الفلسطينية، وهو ما يؤكده التوجه إلى تنويع الأسماء بين الأماكن الفلسطينية والأماكن العربية ثم الأماكن الأجنبية، وهي- بهذا الشكل- تبدو وكأنها جزء من محطات الفلسطيني في هذا العالم وعبر الاتجاهات المختلفة.

فهي إذن من المحددات الهامة لموضوعة الغربة في الشعر الفلسطيني، ولذلك فإن الإشارات إلى الصفات والحالات المرافقة لبنية المكان قد طغى عليها طابع الاختيار لارتباطها بموضوعات محددة يمكن أن تفهم من خلال تحليل شبكة العلاقات الموضوعية التي يمكن استنتاجها بالنظر إلىعلاقة البنية بموضوعة النص وبارتباطاتها الممكنة. حيث أن هذا الكم من العلاقات المكانية لايمكّننا من الإحاطة بسهولة بالعوالم الخفية للنصوص، والتي تبدو متداخلة المعالم إذ أنها في أحد أوجهها انعكاس لعالم يجمع بين الداخل والخارج على مستوى النص الشعري باعتباره نافذة الشاعر على تجاربه .

3- معجم الأمكنة الاجتماعية في ديوان عزالدين المناصرة

| الاسم | عدد | الصفات أو الأحوال المرتبطة بها |
|---|---|---|
| وطن | 67 | يضيع.وطن خانه وطن. سرقوا أشعارك ياوطني.يأتي في منتصف النوم.تختلط فيه الظلمة بالنور.وطن مهزوز الأركان. وطن مأسور. قاتل ومقتول. نهجر وطن الصلب. حبة تفاح. بذر يطلع. سيوفي وطن صدأت خرائطه. انفيه وينفيني. هذا وطن العسكر. وطن البدوي الأشقر. وطن اخضر. عقد ماس. حلم من وطن كبير. أعدم الشرفاء في وطني. مسبي. |

| | | |
|---|---|---|
| | | نازف. غريب. حزين. وطني انفيه وينفيني. |
| بلاد،بلد | 92 | بعيد. ضاع ملكي وأنا في بلاد الروم أبكي. البلاد طلبت أهلها. واقف في انتظار البلاد. الجبال الخضراء في بلادكم. بلاد هجرتها الجيوش. حمامة تحوم حول وجهه في بلاد الشام. أجوب البلاد أسامر مغاورها. زرت وطوفت كل البلاد. امشي في بلد من نار. كطفل غريب أجوب البلاد . هذي بلادي تصطلي بالوهم دوما. هذي بلادي أصبحت مثل نقش. أوجعتني بلاد النوى. من رأى طائري حاملا عشبة من بلادي. هم رماد بلادي وهم صخرها. نهيم من بلد على بلد ونغير بلدا ببلد. صهيل خيول العدى في بلادي. تأخرت في بلاد اليباب . شوقي للبلد المطعون. هل تركتم لي بلدا. بلاد سدوم. بلاد أفل نجمها |
| مدينة | 150 | مدائن الملوك والحرس. مدينة الرياح. أرادها السفاح موصودة. حكايا المدائن بعد الغرق. مدن لوط. مدن غارقات. نقوش الغرائب والمدن النائمات. مدائن لوط تركت حبها. مدن غرقى في البحر الميت. مدائن كسيحة. مدن سفيهة. مدائن المجوس. مدن ترقص كالخنجر. مدينتنا سقاها الحرس مرّ الكاس. وجهك يامدينتنا بكى يأسا. أنا في مدائنك الموحشة. ابحث عن وجع الأرغفة. يرحل القبر من هذه المدن. المدينة ترجو الخلاص. ينهبون المدينة. يزحف الرمل نحو المدينة. تدفن المدينة. تنبت من الشوق مدائن. في قلب مدينتنا نشتاق الحب. ثقبت المدينة شبابيك الحنين. أنا وجه هذه المدينة. عبرت المدن اللوطية. المدن الغرقى في سدوم. احترق النفط في أم المدن. الهجرة للمدن الفضية. مدن النفي والزقوم. المدن الصفراء. بدء الرحلة إلى المدن المحروقة. صار الزعتر مدائن الكنعانيات. القبور تصير مدينة. مدن الذبح. ستدمر هذه المدينة. المدن السخيفة. مدن المنفى نائمة. كل المدائن قد طردتني. موعود بالشنق على أبواب المدينة. |
| بيت.منزل. دار | 68 | عمان موحشة البيوت. غريب الدار يا حبي. يا ساكنا سقط اللوى قد ضاع رسم المنزل. ديار القدس مسبلة العيون. ماء البيت ضاع. كيف حال الدار. طريد دون بيت. أبكي حين أذكر أهل بيتي. آه يا منزلا عند باب الخليل. هنا كانت منازلنا. نسقط مثل نجوم فوق بيت الأهل. نبني البيوت. يامنزلا في المنافي أسقاك المطر. الأحبة في كل دار لنا سامرة. كان لي منزل غير أني القريب البعيد. بيت يعانق أشجار الأرز. لي منزل في جبال الخليل. صرت الصخور وصرت البيوت. بيت نسكنه ليس لنا حجر فيه. |
| قرية | 19 | خيول القرى في زمن الغجر. كيف حال القرى بعدنا. فوق قريتنا ننبت كالبلح. وجهي في بزلّة قريتنا كنت أغمسه. ماكنت لكرم قرانا منسوب. المسافة بين القرى أصعب من رحلتي. طواحين قرانا تعانقها الأنا. كل قرانا تخرج في العيد. الجرافات الاسرائيلية تغترف القرى العربية. قرانا ممتدة بين الشوك والمزامير. |

| شارع | 36 | يمطر في الليل. أتسكع في شارع حتى يطردني الليل. أجوب شوارع روما. يتورد في الشارع وجهي. اتسلل عبر الشوارع. شارع مقفر. في الشارع وحدي. أركض في الشارع أبكي. أمشي في شارع قوس المطر. في الشوارع أحدق في الموت والخراب. ألوب شوارع كل المدائن. الشوارع قد ملأتها العيون. دمنا في كل شوارع بيروت. شوارعنا ممتلئة غيظا ودماء. لبي في شارع سرو مصفوف. |
|---|---|---|
| طريق | 29 | نسد الطريق بأجسادنا. لصوص الطريق غضبوا حين صار لنا مطر وبروق. ادفنوا جثتي في طريق البنات تحت زيتونة. تركض غريبة لم تعرف الطريق. الطريق طويل من الجرح حتى التوهج. على الطرقات القديمة تأتي غلي الخليل. شقوا طريقا أيها الكنعانيون. هات لي جرعة للطريق. |

ترتبط الأمكنة الاجتماعية في الشعر الفلسطيني بعلاقات موضوعاتية تحكمها ثنائية البعد والقرب من وإلى المكان، ولذلك فإن قضايا مثل الغربة والمنفى والحنين، هي أحد أهم الموضوعات المكرسة في النماذج المكانية المدروسة، وإذا تتبعنا نموذج الوطن والبلد كبنية لإنتاج مكان سياسي فإنه يرتبط عند الشعراء الثلاثة بصفات وحالات متشابهة تتمحور حول الحزن النفي الشوق الهجرة الدم والحب ، ولذلك فهو ليس مجرد تصور هندسي أو جغرافي يعكس الخارج والظواهر المكانية في أحوالها الفزيائية. بل إنه إنتاج للمكان من الداخل أي باعتباره فعلا نصيا يساهم في إنتاج الدلالة ومختلف أبعاد وقضايا الإنسان في علاقاته بالمكان" و هذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن المكان ليس بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته ، بل يحمل أبعادا اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية تظهر من خلال تخلق المكان"[1].

إن مثل هذه البنية المكانية المجسدة في الصورة الشعرية تتحول إلى إنتاج دلالاتها من حيث هي أحد عناصر الصورة وخلفيتها ، فاختيار حقل مكاني معين مثل الوطن أو القرية أو المنزل أو الشارع،وغيرها مما يرتبط بالحياة الاجتماعية والنفسية، لم يكن عشوائيا، لأن هذه الأمكنة تأتي في الغالب محملة بملامحها التاريخية والاجتماعية والنفسية" فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة""[2]. ومن هذا المنطلق فأن قضية وجود المكان في النص الشعري لا تناقش ضمن جدلية العلاقة بين التجسيد والواقع، لكن ضمن مفهوم آخر وهو تحويله إلى متخيل فني بعيد عن الملامح الفزيائية الواقعية التي يمكن أن يتميز بها، ومن ثم فإن" الخطاب حول الفضاء يشترط حقيقة الفضاء التي لا يمكن أن تتأتي من مكان محدد فيه، لكنها تتأتى من مكان متخيل بملامح واقعية إذن فهو واقعي ، ورغم ذلك فهو مجسد ومتصور،هذا المكان المقتبس من الطبيعة والمتضمن لخصائص طبيعية هو مناط الفن"[3]

إن بنية هذه الأمكنة وإن حافظت في النص على أبعادها الواقعية وقوة تجسيدها لصورة المكان فإنها تكتسب دلالتها في سياق الصورة الشعرية من خلال توحيدها لأبعاد

1- أسماء شاهين جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص: 111
2- ياسين النصير. إشكاليات المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. 1986 ص: 8
3- Henri Lefebvre. La production de l’espace . P : 291

المكان المتخيل ونسج علاقاته الاجتماعية والتاريخية والدينية والثقافية، ومساهمته في الكشف عن العوالم الخفية من خلال صوره وخياله ، فهو إذن يساهم في إنتاج دلالات النص لأنه يأتي محمّلا بأبعاد الوجود الإنساني.

وتتجلى بنية المكان أكثر فاعلية في تبدلاتها وتحولاتها عبر النصوص ،إذ أنها تنزع في الغالب نحو الذات وتتعمق في وجدانيات الأنا، فهي ومهما كان الموقع المكاني الذي تتخذه الصورة الشعرية إنما تتجه أكثر نحو الداخل، أي نحو التأملات في المكان، وهي تسعى في نسيجها النصي تميل إلى الامتزاج بالمكان من خلال رؤيا ترى العالم من الداخل وبالتالي فإنها ليست سمات محايدة .

وكما هوفي شعر إبراهيم نصر الله ومحمد القيسي، فإن شعر عز الدين المناصرة لا يخلو من تنويع استحضار أسماء المدن والبلدان محملة بنفس التمازج بين الذات والمكان عبر نسيج مختلف الموضوعات والتجارب، فهي في كل هذا الشعر أشبه ماتكون بالتأملات الوجدانية في المكان، ومذكرات جماعية تؤرخ للشتات والبعد ، وتكتب بدايات وآفاق الرحيل الفردي والجماعي، وهي من هذا المنظور رجع ذاكرة تحن للمكان الأليف أو وقع ثورة على الواقع الاجتماعي والسياسي وحركة عامة لرفض المنفى.

غير أن عز الدين المناصرة ينفرد بين هؤلاء بكثرة ذكره لأسماء المدن والبلدان ، حيث يستحضر في ديوانه أكثر من مئة وواحد وعشرين مدينة وبلدة وقرية، ويتكرر ورودها أكثر من أربعمائة مرة بشكل يتفاوت نسبيا بين اسم وآخر ، وأمام هذا الحجم من التنوع فإن البحث يكتفي بإحصاء الأماكن الأكثر تداولا مع الحرص على تنويعها والتركيز على ما يشكل منها عالما دلاليا خاصا:

| المدينة | تكرار | الصفات والأحوال المرافقة |
|---|---|---|
| بيروت | 62 | ماتوا على صخر بين بُصرى وبيروت. اصلّي العصر في بيروت وفي عمان أرتد. إن بيروت في دمنا إن كنتم بها. بيروت في شفتي. بيروت تعلن كنعان مات. قدم في الريح وأخرى في بيروت. ذاكرتي تتفتت في بيروت. حرب الطبقات ابتدأت يا بيروت. وداعا يا بيروت. بيروت الطعنة والميلاد. بيروت ليست لنا يارفيق. بيروت كانت شبابيك حلمي وعرسي. في بيروت الموت صلاة دائمة . إذا ذبحوا سمّوا باسمك يابيروت. |
| عمان | 10 | موحشة البيوت. مدينة تغسل العار حين يموت الذئب الثرثار. عمان في دمنا. عمان الصفراء. عمان الأحزان |
| دمشق | 12 | سوداء الثياب. نحن عطاش لماء دمشق القديم الحبيب. ذكرت دمشق كما يذكر طفل أثداء سيدة. ظللت أنادي عصافيرها. أذكر باب دمشق وأسوارها. أنت الشمال وقلبي. كم تكون المسافة بين دمشق وباب الخليل. دمشق هنا في العروق |
| الخليل | 103 | ياعنب الخليل الحر لا تثمر. لأمي ضفائر سوداء كليل الخليل. تصحر قلبك نقشا من الملح قرب الخليل. كل القبور هنا تشتهي ذرة من تراب الخليل. يامنزلا عند باب الخليل تقول الذي لا تقول. |

| | | |
|---|---|---|
| | | لنا فتية ليلهم من كروم الخليل. ذكرت صباحا يجول في مدينة الخليل. إن أمي في الخليل لا تنام. بنات الخليل اللواتي نسين الفتى ونسين دروب الهوى . أنا عاشق يا بنات الخليل. عشق الكروم وماء الخليل ورمل الخليل. آخر الليل تجيء الخليل إلي على شكل طفل. تكون الخليل رعودا وبرقا تكون الخليل شجرْ. من لم يحب الخليل كفر. سماء الخليل سماك. ذكرت الخليل وصليت للكرمتين صلاة. الخليل دمي طافح فوق هذي البسيطة. أرى الخليل نهبا لتجار الممالك. تصير بيروت الخليل. لكن لي منزلا في جبال الخليل سينطق يوما. قلبي يحدثني بأني سأصبح دالية في الخليل. إن الخليل ترافق حلمي كسوط. أنت تبيع دموع الخليل . الخليل عصافير. استيقاظ الثعالب. هديل حمائم. |
| القدس | 19 | بكيت فوق الجسر بين القدس فالوادي السحيق. بدت ديار القدس مسبلة العيون. عند باب القدس ماتت جدتي. قلبك محفور في السور في باب القدس وحيفا. من يمنح الغريب تأشيرة لدخول القدس والناصرة. أعشق بيت المقدس سور الحرم وباب الأسباط. القدس صارت إياب. من صخرة مرّ فيها البراق. هذه الدرب تفضي إلى الموت . أمي قلائد من صدف القدس. نثروا جسدك من باب الشام إلى باب القدس. يازهرة المدائن يا قدس. وكأن مطارك يا قدس آخر حلم أراه. أبناؤك يا جفرا يتعاطون حنينا لباب القدس |
| الشام | 37 | يسح في الشام المطر. لتراب الشام مشتاق. رأيتك في براري الشام حورية. إنني قمر في الشام مرتحل. حجر في الشام منغرس. يا جري الغروز في بادية الشام. ومن جبل الشام ثلجا وأشعار حزن. كانت ترعى البقر في بادية الشام. أسأل عن حال الشام. في باب الشام قابلت المتنبي وأبا تمام. لكن تفاح شامك راح. جئت من بلاد الشام. وجدتها مخنوقة بأمر الإمام. شام سمعتك يوما تقولين لا القدس تكفي . البدوية تنتظر حبيبا سيزور الشام. |
| أورشليم | 08 | يصطاد الحمام في براري أورشليم. في أورشليم سمعت النشيد. أنت تعرفين أن قلبي عندكم. في أورشليم. أقسمت بالنار على جبال أورشليم. بالهيكل القديم. العام القادم ياأورشليم. |
| غزة | 11 | غزة يا دار أغنيتي أشعاري. سرقوا أشعارك في غزة. يا شجر العزة في وادي غزة. برتقالا من غزة. الأزرق يمتد من غزة حتى عيني جفرا. |
| كنيسة القيامة | 04 | من ألف سور موعدنا غدا كنيسة القيامة. يرن جرس للكنيسة صوت حنون. |
| سدوم | 10 | ألا تعرفين سدوم وضحكتها الباهتة. موعود بالحب الأصفر والمدن الغرقى وسدوم. تستنجد وجهي من ينقذ أبناء سدوم. نبيع الدموع لجند سدوم. وملحا بعين جنود سدوم. يوشك أن يوقظ في الليل |

| | | |
|---|---|---|
| | | سدوم. شرشر الملح وفاحت رائحة سدوم. |
| فلسطين | 20 | من البحر الغربي يلوح بياض فلسطين. اغتراب الروح. تاريخ كنعان. نقوش في شمال فلسطين. |
| دير ياسين | 06 | من دقوا رأس الطفل في دير ياسين. تراب الوطن جميل مرتويا بالماء. قتلوا أطفال الدير رموهم في بئر الموت. خلعوا أشجار الدير. |
| عكا | 17 | مازالت واقفة رغم هدير البحر. تمنت لي ان أكون عظيما كبحر عكا. ويا دارها خلف أسوار عكا. أيا ليتني تحولت نقشا على سور عكا. وقلبك مازال بحرا لعكا. فتخرج عكا على الشط رافعة وجهها للسماء. وتذكر كنعان تبكيه عكا. الأمواج الزرقاء سترحل نحوك يا عكا. سأظل أحبك حتى يكف بحر عكا عن الهدير. ياخوف عكا من هدير البحر. |
| حيفا | 07 | انتظر حيفا تمر ولا تمر. اخطط المدن الساحلية وأقول هذه حيفا. |
| الكرمل | 20 | ولدت أمي في الكرمل. من الكرمل ران الصدور الساحلية. قد نروح نحو بحر الكرمل البعيد. |
| غارحراء | 03 | واقفا كالشجر الملتف في غار حراء. ابحث عن حنك في غار حراء. |
| صيدا | 22 | ليس بيني وبين سفائن صيدا خلاف فنحن جميعا جراح. أشواقهم دمهم مثل أصداف صيدا. هذه صيدا وانأ فارسها المجهول. صيدا الحمراء. صيدا شقراء وطفلة. صيدا تخجل كالسيف الصارم. يقتلعون على شاطئ صيدا صخر الغربة. |
| يافا | 03 | يافا نشتاق أن يرحل القبر من هذه المدن الساكنة. النار في عرس يافا. |
| الجليل | 17 | رحلوا في بحار الجليل يا علي. يا غربة الجليل في سجونه. لا سواك يعرف الجليل يا صديق. ارحميه فمن عينيه عنب من جبال الجليل. تحولت نهرا صغيرا يحضن الجليل. ينامون حين يرون الجليل استفاق. ناجيت زيتونة جذورها في الجليل |
| مكة | 08 | حمامة مكة أنت. لست من ينادونك من خلف أحجار مكة. هزهم في مشارف مكة حتى المدينة. كانوا في قلة يفرحون عليه يلقون الجمار. مكة رفضت أن تبكي جفرا. التواريخ إن شئت واحدة والخليل ومكة حين تكون الصلاة . وللرمل مكته المكرمة. |
| عيبال( اسم جبل بفلسطين) | 04 | من سفح عيبال جئت. لطفلك مازال في سفح عيبال. تهتز روحي كما الماء في سفح عيبال. في سفح عيبال شكل حبيبتي. |
| أريحا | 10 | قلبك بئر أعمق في غور أريحا. حبيبته في أريحا الرصاص القنابل. أريحا ذات النخيل. أريحا تمد ذراعيها لاستقبالك. |
| سيناء | 03 | أركب الخيول في سيناء أقول يازمن التيه. يازعتر ماذا تعني سيناء. |

| قانا | 22 | لكي يصبح خمرك ياقانا ماء عكرا. كان عرس بقانا الجليل. يريدون أن يلحقوا خمر قانا بتلك الضفاف. كان عرس بقانا وفاطمة تفتح باب التطوع. يا قانا هل محوا آثار أطفالي. |
|---|---|---|
| الحجاز | 02 | فاطمة تكتب من قصور الحجاز لقد فاوضوا اليوم باسمي. نخلات نجد ومؤتمرات الحجاز. |
| روما/الروم | 21 | ضاع ملكي وأنا في بلاد الروم أمشي أتعثر. في بلاد الروم منزرع أبكي عن وطن خانه الوطن. مولاي قيصر الزمان في بلاد الروم. هربت في بلاد الروم. شجر الشجاعة يخرج من كهوف الرومان . أشجار المنفى اكثر حزنا في روما. يا روما الميتة الأعضاء. روما الشكل. هل ترقد وحدك في روما لا ينتبه البواب لجثتك. لقد بعتموني لروما وقلتم لماذا السكوت . جذوري في قلبك من صهيل خيول روما. موعود بالشنق على أبواب مدينتنا لو مرت خيول الروم. |
| أنقرة | 04 | أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب. جارتي إنا غريبان ونحمي أنقرة. نحن ضد اللجوء إلى أنقرة |

إن تدبر العلاقة بين المتخيل والمكان الاجتماعي بصفة عامة يعكس طبيعة التجربة الشعرية التي تأسست على ثنائية الوطن/المنفى. فالملاحظ أن تنوع التسميات والأوطان تثير علاقة غيرية بالمكان وتجسّد نفي الآخر، وهو ما يعكس أهمية البنية المكانية في النص وما تستقطبه من عناصر نصية تساهم مجتمعة في إنتاج الفضاءات الدلالية، وعليه فيمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى التي تتضامن مع بعضها لتشييد مواقع الأحداث "[1].

كما أن طبيعة الخطاب الشعري الفلسطيني من حيث ارتباطه بقضاياه وظروفه التاريخية أكسبته سمة سياسية "ولما كانت قراءة الشعر السياسي تعتمد على تحليل شفرته الأيديولوجية فإنها لا بد أن تنطلق من فرض إجرائي أصبحت له الأن أهمية قصوى،وهو أنه انبثاقا من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالي الناجمة عن الشفرات التقنية الأدبية ،فإن الباحث يكشف على مستوى النص عن مجموعة الأفكار والقيم التي تورق هذا التركيب"[2]، ولذلك فإن تشكيل البنية المكانية لايقصد من ورائها تقديم العالم الخارجي أو الحسي باعتباره شكلا للواقع وانعكاسا له وإنما هي مجموعة بنى تتكامل في إنتاج ما يمكن أن يشكل تقاطعا بين المتخيل والواقعي سواء أكان مدركا طبيعيا أو جغرافيا أو غيرها من التسميات المكانية ويصبح هذا التقاطع مدخل قراءة فضاءات المكان الخاضعة لمنطق انكتابها داخل النص لأن "الطابع الشكلي لانكتاب المكان داخل مجموع النص هو ما يبرز مضمر الأدلوجة السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي وللمدينة وللمسافات أي للفضاء[3]

1- حسن بحراوي. "مقدمة" الفضاء الروائي. تـــ: عبد الرحيم حزل. ص:07

2- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطينيالمعاصر.ص: 46

3- هنري ميتران. المكان والمعنى. تـــ: عبد الرحيم حزل. ص: 130

إن الجغرافيا الشعرية التي وظفها الشعر الفلسطيني تعكس علاقات ثابتة وقائمة بين حدود متنوعة تشترك في إنتاج دلالة وجمالية المكان، وهي بنية موزعة بين عناصر الطبيعة وعناصر الجغرافيا السياسية وتشكل محور العلاقة بين النص والعالم الخارجي ولا يعني ذلك أنها ظواهر منعزلة تستند إلى تاريخ جزئي خاص وإنما هي ظواهر تعكس وحدة التجربة وتكشف عن موضوعاتية القصيدة الفلسطينية رغم التحولات الظاهرة والناجمة عن تنوع عناصرها، فالعلاقة بين معجم الأرض والأمكنة الطبيعية لا تنفصل عن بقية الأمكنة ممثلة في أسماء المدن وغيرها من الأمكنة الاجتماعية لأنها أنساق كلية شاملة تساهم –مشتركة– في إنتاج دلالات المكان بما تختزنه من علاقات باطنية، ولكون البنيات المكانية" كلّ مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماسواه"[1] .

هذه الدراسة الإحصائية للبنية المكانية في الشعر الفلسطيني من شأنها أن تقدم صورة شاملة عن طبيعة المكان في النص، والتي يبدو أنها ترتكز على خلفية العلاقة بين محورين هما صورة الأرض وصورة المنفى لأن الأمكنة توزعت على موضوعات الأرض والمنفى وهو ما سنعرضه في فصل صورة المكان.

### 2-3 بنية الأمكنة الخفية

إذا كانت بنية الأرض صورة مكانية لها علاقة مرجعية بالواقع و بالعالم الخارجي، فإن الأمكنة الخفية لا تمتلك تلك المرجعية لأنها أمكنة تقوم في الداخل وتنتج فضاءاتها في التأملات الشعرية وهي لذلك ظاهرة تخييلية تتجلى في النشاط التخييلي والتأملي الذي يقيمه الشاعر،فأرضها" النص بما يتمتع به من قوالب نوعية في النسيج الشعري ما دام الشاعري مهموما قبل كل شيء باستكشاف أراض بغاية أن يسكن العمل الأدبي بطريقة أحسن"[2]، ولذلك فإن هذه الأمكنة لا ترتبط بمرجعية محددة وإنما مرجعيتها وبنيتها الوحيدة هي عالم التأملات والإقامة في القصيدة وهي لذلك تستند إلى قراءة الصورة باعتبارها عالم الشاعر ومكانه الخفي الذي يوفر فيه للذات معاني اللجوء والحماية والألفة .

هذا التصور للأمكنة الخفية لا ينفصل عن تجربة الأرض لأن الشاعر لم ينقطع عن بناء عوالمه وعن بحثه عن مسكن حرّ، وهذه التجربة –في بعدها النفسي– ترتبط بالهاجس المركزي الذي حرّك الخيال الشعري وهو هاجس الخوف من فقد المكان ولذلك فإن المرجع الوحيد لبنية الأمكنة الخفية يتمثل في التأملات الشعرية التي أبدى من خلالها الشاعر رغبته في "الإقامة في وطن خلفي هو القصيدة" [3]، والإقامة في القصيدة تعني في بعض ما تعنيه الصورة الشعرية باعتبارها بناء مكانيا وعالما متخيلا بديلا تشكّله القراءة "وقد أبدعته اللغة لينضم إلى العوالم الأخرى بدلالاته المتعددة "[4].

ولطبيعة هذه الأمكنة التي تعتمد في اكتشافها على الاستنتاج والتأويل فإن الخلفية التي تأسست عليها الأمكنة الخفية في النص الشعري الفلسطيني وجهت انتباهنا إلى التركيز على

---

1- زكريا إبراهيم. مشكلة البنية. سلسلة مشكلات فلسفية. دار مصر للطباعة.القاهرة.1976 ص: 37

2- محمد بنيس . الشعر العربي الحديث.ج3 الشعر المعاصر. دار توبقال ط2/ 1996.ص: 145

3- Sophie Guermès. La poésie moderne. Essai sur le lieu caché. 265

4- محمد بنيس. المرجع نفسه. ص: 143

التصورات التالية:

**1- القبر وفضاءات الموت:**

اعتبار فضاءات الموت من الأمكنة الخفية يرتكز على تصور عام يربط بين المكان والموت باعتباره عتبة لعوالم ما ورائية ترتبط بأسئلة البحث عن الحقيقة وعن وجود حرّفي عالم بديل والذي يبدأ التحول إليه من مناقشة فكرة الموت، ولذلك فإن هذا التصور للمكان يبدأ من قراءة "أفق العلاقة بين الموت والحرية"[1]، وتأسيسا على هذه المقولات فإن تأملات الموت توسعت إلى قضايا المكان وتحويل تجربة الموت إلى موضوعات الأرض والذات والارتقاء بهذه التجربة إلى مناقشة قضايا المكان شعريا وفلسفيا.

**2- الكون الشعري واللجوء إلى القصيدة:**

اعتبارالقصيدة كونا شعريا وعالما بديل يجعلها من الأماكن الحميمية والبديلة التي تترجم نفسانية البعيد الذي أرهقه البحث عن ملجإ، ولذلك فهي تشكل بنية مكانية إضافية تعتمد على تأويل الصورة الشعرية وفق تصور خاص يعتبر اللجوء إلى القصيدة تجربة ذاتية وتأملية مفتوحة على عالم خاص هو عالم ذكريات ورؤى الشاعر. كما أن القصيدة –من جهة أخرى– مكان بديل أسسه الشاعر بالكلمة"[2] عندما لم يجد مكانا يلجأ إليه في الواقع.

**3- التمركز في الذات وجدل الداخل والخارج:**

يتأسس هذا التصور من منطلق الاستغراق في التأملات واعتبار التمركز في الذات بواسطة التأملات الشعرية مدخلا إضافيا للعوالم الداخلية، فيتحول النص في حد ذاته مكانا تمارس فيه الذات نوعا من الوجود الحر ويرتبط بإنتاج صورة مكانية تتمركز غيها الذات حول تأملاتها وتنغلق في عالم داخلي ينتظم وفق جدلية الداخل والخارج لأن الشاعر يكتشف مكانه الخاص والمتخيل في وعيه ومن خلال رؤاه لأنه المجال المتاح والممكن في مقابل الإبعاد والإلغاء.

**4- تأملات الحلم والبحث عن العالم الممكن :**

إذا اعتبر الحلم ظاهرة مكانية خفية فلأنه يحمل في القصيدة تصورا للمكان لما له من قدرة على التلون بألوان الأشياء ، ولكونه عالما بديلا ينتج صوره وأشياءه وعلاماته المكانية خارج العالم الواقعي. وهو استعادة لعالم خاص لكونه ملجأ الشاعر ومجال استعادة الأمكنة الأليفة والحميمية ولأنه يتسع لكل التصورات التي يضفيها الشاعر على أمكنته .

**5- جمالية الألفة والعزلة ثنائية البيت والسجن:**

لاتنفصل تجارب الألفة والعزلة عن علاقتها بالمكان لما يترتب عنها في النص الشعري من أبعاد فكرية وآثار نفسية تتمركز حول التأملات المتعلقة بالحنين لبيت الطفولة وبتجارب العزلة،فالعالم البيتي الذي تتجه إليه التأملات عالم مفتوح على مختلف القيم والأنساق،وتضاف إليه في التجربة الشعرية الفلسطينية ما علق في اللاوعي الفردي والجماعي من هواجس فقد المكان الأليف،إذ ترتبط تأملات العزلة والألفة بفقد قيم الحماية في الواقع وعلاقة ذلك بفقد الوطن ولذلك فإنها تعكس أكثرمن مستوى لما تمثله من فاجعة إنسانية ارتبطت في ذاكرة الشاعر الفلسطيني بصورة فقد الوطن والبيت وصورة السجن .

---

1- Maurice Blanchot . L'espace littéraire. P : 116

2- Sophie Guermès. La poésie moderne. Essai sur le lieu caché. P : 184

ترتبط البنية المكانية في القصيدة الفلسطينية بواقعها الخارجي وما يعتمل فيه من صراعات بين الأنا والآخر، ولذلك فإن "الجدل الذي ينشأ في الواقع مهما كان نوع هذا الواقع ومدى قوته التعبيرية وأدواته المعرفية ينسحب بالضرورة على الشعر وعلى الثقافة باعتبارهما بنى فوقية تعكس ما يعتمل من صراعات الواقع"[1].

وبالنسبة لهذه التجربة الشعرية ، يمكن القول بأن بنيتها المكانية تقوم على استعادة المكان المفقود وتشكل خطابها على دلالات تنتج فضاءات الأرض ومن ثمّ وجد الحنين للمكان سببا لا سترجاعه على مستوى النص "والحنين ألم تبثّ فيه الذاكرة متعة التذكر إذ ترسم للعالم المفقود صورة متخيلة هي المرجعيّ المستعاد"[2] .

إن تنوع البنية المكانية بين الحسية والخفية يتبعه تنوع سياقاتها وعلاقاتها التركيبية التي تتخطى حدود الزمان والمكان وتتجاوز إطار الواقع" مما ينتج تجوزات دلالية يلعب التخييل دورا في رسم حدودها الممتدة في فضاء الإيحاء وآفاق الرؤية الأمرالذي ينتج أسلوبا رؤيويا تنحو فيه التجربة الحسية إلى خلق طابع الأمثولة الكلية "[3]، وهذا يؤدي إلى إنتاج بنية مكانية متشابكة تتداخل علاقاتها وفضاءاتها الدلالية لتمركزها حول التجربة الكلية لظاهرة المكان "فقام الشعراء بتشكيل صور متعددة المداخل والتأويلات وكثيفة الدلالة الحسية وخلق مجازات تفجرت فيها تماثيل القرائن"[4]، فتوزعت صورة المكان بين الحسي والمجرد، لتؤلف بين العناصر المتباعدة وتعكس طبيعة تماهي الأشياء فيما بينها من حيث وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي فالمحسوس هنا ينتقل من حواس الشاعر إلى نفسه إلى شعوره الذي ينزع غلاف الأشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين"[5] .

إن جدلية الحسي والمجرد الماثلة في البنية المكانية في النص الفلسطيني تبعث صورة مكانية فاعلة تحيل إلى زمنها وواقعها وإلى طبيعة التجربة في علاقاتها المختلفة فيتمظهر المكان باعتباره كلا متكاملا تمّحي فيه المسافات الفاصلة بين الإنسان والزمن والمكان، وهو في تنويعاته بين صور تحولات الأرض والمنفى والأمكنة الخفية لا يخرج عن إنتاج دلالة المكان المستعاد وعلاقته بالسياق التاريخي والاجتماعي والفكري وهو ما يتطلب متابعة مستقلة لصورة المكان ودلالاته تراعي طبيعة بنيته ومتطلبات اقتحام هذه الأمكنة وقراءة علاقاتها .

---

1- ياسين النصير. البنية المكانية في القصيدة الحديثة. مجلة الآداب. ص: 210
2- يمنى العيد. فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. ص: 115
3-عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني. ص: 152
4- المرجع نفسه. ص: .157
5- إيليا الحاوي. فن الوصف. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1967. ص: 14

# الفصـــل الثـــالـــث

# صــــــورة المكـــــان

I صـــورة الأرض

1- تحولات صورة الأرض والطبيعة

2- الأرض والخطاب الأنثوي

IIصورة المنفى وبوابات فلسطين

1- المنفى والتحولات

2- صورة المخيم ومأساة الشتات

3- صورة البحر

4- صورة الصحراء

1- الصحراء والخيال الأدبي العام

2- شعرية الصحراء

5- الأوطان والمدن بين خيال المنفى وحنين الوطن

## I- صورة الأرض

تتشكّل صورة الأرض من مجموعة تنويعات مكانية أسست الوطن الخلفي للقصيدة، حيث تمتزج هذه التنويعات بتأملات شعرية تستلهم أبعاد المكان وتستحضرذاكرة المقدس والأسطوري والتاريخي، كما فتحت صورة الأرض على أمكنة البحر والصحراء والرمل والتراب والحجر، فامتدت هذه التضاريس إلى مختلف الموجودات،وبحسب امتداد المكان في كل الاتجاهات وتحولاته في كل العناصر الحسية والمعنوية ، وهكذا يفتتح ديوان الشعر الفلسطيني الحديث موضوع الأرض في مستوياته اللغوية والدلالية وفي علاقاته المختلفة بالداخل والخارج، وبالأنا والآخر، وبالخاص والعام.

ومن المهم الإشارة إلى أنه عند البحث في منابع مفهوم الأرض في الشعر العربي الحديث، نجده قد ظهر "وبرز بروزا واضحا في موجات شعرية متلاحقة ،أهمها جماعة البعث وجماعة الديوان وجماعةأبوللو، وجماعة الشعر المهجري وكذلك موجة الشعر الجديد، وقبل ذلك تناول الشعر العربي الأرض، وكان تناوله لها من خلال إطارات ثلاث الأول إطار وصفي كما في شعر ابن الرومي والبحتري، والثاني إطار غزلي عاطفي كما في شعر ابن زيدون، والثالث إطار الحنين، إلى الأوطان كما في شعر علي الحصري"(1)

لقد استوعب الشعر العربي الحديث مفهوم الأرض كبعد إنساني تحرّكت خلاله كلّ تفاعلاته وتجاربه التي ربطته وتربطه بالأرض ، كعلاقة انتماء واستقرار ووجود، وتتجاذب هذه العلاقات بحسب حالات القرب والبعد، كما تثيرها أحاسيس خوف الفقد وضياع الاستقرار في الوطن ، لذلك تعامل الشعر مع الأرض من خلال هذه الحالات في موجاته ومراحله المختلفة.

بل إن الشعر العربي القديم كرس مئات النصوص لجماليات المكان والأرض والطبيعة بدء من المقدمة الطللية وصولا إلى رثاء المدن الأندلسية ، كما أن الشاعر الجاهلي وعبر مقدماته ربط بين المكان والزمان والوجود من خلال تجربة فقد الاستقرار ، كما ربط علاقة المرأة بالأرض مستثمرا تجربة الخصب والنماء التي وظفها الشاعر الجاهلي في حدود تجربته الواقعية والإنسانية مستثمرا مشاهداته اليومية وتجربة حياة الحل والترحال. وهو عندما وقف على الطلل، إنما وقف على أرضه وانتمائه، وكان تأمله وقفة خارج الزمن والمكان تحاول استيعاب تحولات الإنسان والوجود وتأملها ببساطة حياته وأساليبه.

وإذا كانت تجربة الطلل من النماذج الأولى للقاء الإنسان بالأرض على أرض القصيدة، ووفقا لإيقاع الحنين أو اللاستقرار، فإن الشاعر العربي الحديث في لقائه بالمكان/الأرض ركّز على إيقاع الحاضر الذي يكتنز الماضي ويتجه نحو المستقبل، ولذلك "ركّز في تجربته على معادلات الخصب والبعث والنماء التي استلهمها من أساطير الأرض بفعل عملية المثاقفة التي تمت خلال فترة الاتصال بالغرب في مطلع هذاالقرن ، ولعلّ اكتشاف الأرض الخراب(The waste Land) لإليوت كان منطلق التجربة الشعرية الحديثة في استلهام تجربة الأرض"(2) وتحويل هذه التجربة المكانية إلى عالم دلالي متنوع المصادر والتجارب ،

---

1- شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص : 245

2- يوسف حلاّوي. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب.بيروت.ط1 .1994.ص:346

وهو ما أفرز نشاطا شعريا تجريبيا حوّل " الظاهرة الطبيعية والأشياء الفيزيقية إلى حقائق سيميوطيقية، ومن بين هذه الآليات تحويل المكان والزمان الفيزيقيان إلى حقائق سيميوطيقية"(1) .

تغذى حضور صورة الأرض في الشعر العربي الحديث، من كلّ التجارب الشعرية العربية القديمة والأجنبية الحديثة، "فظهرفي شعر جماعة البعث الممثلين في البارودي وحافظ وشوقي وهذه الجماعة كانت تنظر إلى الأرض من خلال إطارين:الأول كوعاء للجمال والمتعة. والإطار الثاني كذكرى للسعادة المنقضية والنعيم الزائل"(2)، لكنّ هذا الحضور لم يتجاوز الوصف الخارجي للطبيعة وترجيع جمالها ومظاهرها الفيزيائية، ولم تخرج عن موضوعات الحنين للأوطان بعيدا عن التفاعل مع اليومي وعن الفضاءات التأملية. بينما أضافت الحركة الرومنتيكية مفاهيم وموضوعات كالاغتراب والحلم مستفيدة من فهمها الخاص لتوظيف الطبيعة في الشعر، كما أن "الأرض كمفهوم عام لا تحضر إلا من خلال جزئيات العناصر الطبيعية كمادة للتصوير، وعلى هذا فإن مفهوم الأرض لا يتراءى إلا من خلال تلك العناصر الجزئية المستسلمة للحلم أو الحزن أو النشوة "(3).

أما الموجة الجديدة التي يمثلها جيل من رواد الشعر الحديث "فقد أدخلت مفاهيم مختلفة على موضوع الأرض، ومن أهم هذه التجارب تجربة البياتي، والسياب وأحمد عبد المعطي حجازي...فالبياتي مثلا كانت الأرض بالنسبة له بمثابة جدلية بين الجمود والتحرك، والموت والولادة، وهي في نفس الوقت الأم الحالمة،وهي المتجددة مع الزمن وهي مدينة المستقبل البديلة عن مآسي الحاضر كتطوير موضوعي لحاضر متحرك"(4) والسياب"اعتبر الأرض ماضي الإنسان الذي لا يمكن أن يعيش بدونه، وهي تجسيد للماضي وامتداد له، وهي التراث الذي يسري في عروق الشاعر ويهبه الحياة، ثمّ هي الروح والولادة ، وأحمد عبد المعطي حجازي نظر إلى الأرض من خلال بعد قومي كعنصر يتفاعل مع أحداث الواقع، ويتحول الموت مع الأرض في شعره من قرين للفناء والتفسخ إلى مرادف للخصب والنماء"(5).

### 1-1 تحولات صورة الأرض

وإذا كانت التجارب السابقة ترتبط باتجاهات شعرية، وفترات تاريخية لها ظروفها وخصوصياتها من الوجهة الفنية والتاريخية، فإن صورة الأرض في الشعر الفلسطيني لم تنفصل هي الأخرى عن ظروفها التاريخية الخاصة، إذ أنها أصبحت من أهم موضوعات الشعر الفلسطيني المتشبّعة بجماليات المكان الفلسطيني الخاص والعام ، والمتوحّدة بهذا المكان ذاتيا وموضوعيا ، فهو عبر الأجيال المختلفة تحمّل العبء الإديولوجي والجمالي على مستوى القصيدة، فلقد ولد –خاصة بعد 1948 و 1967– ليوجد مجبرا على مواجهة فلسفة

1- سيزا قاسم . القارئ والنص العلامة والدلالة. ص: 37

2- محمد القاضي. الأرض في شعر المقاومة. الفلسطينية. الدار العربية للكتاب.تونس 1982.ص:23

– وانظر: شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 144.

3- محمد. غنيمي هلال. الرومانتيكية. ص: 144

4-شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 247

5- المرجع نفسه . ص: 248

وثقافة الإلغاء من الوجود على الأرض التي يمارسها الآخر، ومن ثمّ شكّلت صورة الأرض مفهوما شاملا، يعالج إشكالية الوجود على الأرض، فحولت إلى دلالة الحياة والوجود بكلّ ما تحمله هذه المفاهيم البقاء والانتماء والديمومة والبعث والخلاص. فالأرض علامة بقاء وحياة ،وهي ابتداء وانتهاء انتماء للوطن على مستوى الفكرة،والصورة، والشعر من أهمّ بوابات الأرض إلى حين، " والشعر هو لغتك، واللغة الشعرية تتلافى مواجهة السؤال القاتل، الشعر يقول ولا يقول الشعر يقول الحقيقة ولا يعلنها. هذا وطنك، والرد على الغزاة، مزيد من الحب لهذا الوطن...وتبقى فلسطين وطنك...خارطة ... أو مذبحة...أو أرضا، أو فكرة إنها وطنك"[1] .

فصورة الأرض تلخص جزئيات المكان الفلسطيني، باعتبارها الأرض الخلفية للقصيدة، إذ تحوّلت كونا شعريا يمد المكان في تجلياته المختلفة بمعاني الحياة والانتماء وتوحّدت خلالها كل المدركات ، حتى أصبحت هي الانسان، يقول راشد حسين [2] :

أنا الأرض
أنا الأرض لاتحرميني
أنا كلّ ما ظلّ منها إذا
ما زرعت جبيني شجر
وحولت شعري كروما
وقمحا
وردا
لكي تعرفيني
فجودي مطرْ

يختصر الشاعر وجوده الإنساني بوجود الأرض، فيتوحّد بها في البحث عن الخصب"فالأنا" هو شكل آخر للأرض العطشى، وهو كل موجودات الطبيعة ( الشجر، القمح، الكروم، الورد) هي كلّها علامات توحّد الأنا بالأرض، وجميعها في انتظار البعث.

ومثل هذا التوحد بالأرض، يتكرر عند راشد حسين ليدلّ به على الإنسان، فهو لا يقيم علاقة امتداد جغرافي بينها وبين الذات ، بل هي علاقة امتداد نفسي ووجداني، يؤكّد الانتماء إليها، ويوحّد مصيرها بمصيره، وهذا التوحّد يسمو بمعاناة الفقد والتفجع لأجل العودة إلى الأرض:

لم يبق من أرضي سوى أنا
لذا أريد أن أعيش،
علّ تراب بدني
يثمر طفلا ..من جديد يبعث التراب[3]

يسترجع الشاعر المكان/الأرض من واقعة الفقد ، وبه يحوّل الفقد إلى معنى الفناء، الذي يعيد الصورة إلى معادلة الأرض / الحياة ، أو معادلة الأرض الوجود، وبفكرة الموت

---

1- محمود درويش. يوميات الحزن العادي. ص: 150
2- راشد حسين. الأعمال الشعرية. دار العودة .بيروت. ط1999/1. ص: 210
3- راشد حسين . الديوان.ص: 211

يتحوّل الجسد ترابا تتقاطع به الصورة الشعرية مع مفاهيم البعث والخصب " يثمرطفلا ..من جديد يبعث التراب" فمفهوم الخصب في النص يلتقي بأصوله الأسطورية دون الإشارة إلى أسطورة بعينها، وهي في كلّ تأمّلاتها تستوحي جغرافيا شعرية تنسج شبكة علاقات لغوية تتداخل عبر مفاهيمها بين الجسد والأرض والموت ، ومن ثمّ فإن هذه الجغرافيا الخاصة تقوم على لغة مكانية هي الأخرى تقوم على التحويل، إذ يتحوّل الجسد إلى مكان ينتج المكان أو بالأحرى ينتجه من الموت، مما يعني كذلك تحوّل الموت إلى عتبة مكانية تنقل البعد المكاني من الجسد إلى الأرض، وفي هذه السلسلة الثلاثية من التحولات لا يختفي المكان عن الصورة، إذ يستمرّ معها كخلفية لها، وهو ما يثير في النص الدلالات الوجودية لمفهوم المكان،إذ أن الصورة تقدم مفهوما عميقا يتعلّق بالوجود،أي تمنح الأرض والذات معنى آخر للوجود وللزمن وللمكان، ومن ثمّ فإن البعد الأسطوري للصورة يصبح ليس ذي أولوية هنا، وتتلخص وظيفته في مجرّد المشاركة في عملية تحويل المكان.

وعندما نعتبر الموت عتبة مكانية ، فإنه أيضا عتبة زمانية، إذ أنه الحد الفاصل بين مكانين وزمانين معا ، فهو فاصل بين الجسد والمكان ، كما هو فاصل بين الوجود واللاوجود، ولا أقول هنا العدم، لأن هذا المفهوم الوجودي ينتفي في الصورة، ليلخص مقاربة بسيطة تعطي معنى للوجود الإنساني بوجوده في أرضه وذلك ما يولّد معنى آخر يختصر فقدان الأرض بانتهاء الحياة والتمسّك بها هو تمسّك بالحياة.

إن معاناة فقد المكان/الأرض ترتفع في قوة تأثيرها على الذات إلى معاناة الإحساس بفقد معنى الحياة، وهو ما يؤجج الرغبة في استعادتها والتمسّك بها بتثبيتها في الذاكرة واستحضارها في الحلم، فهي أرض تسكن الجسد ويسكنها، يقول يوسف الخطيب:

أنا من حملت على جهات الأرض

فاجعة التراب الخصب، والزمن الجديب [1]

ترتبط صورة الأرض بفاجعة الانفصال،وتنمو من خلال هذه الخلفية السيكولوجية "أنا من حملت فاجعة التراب الخصب" و"الأنا" المتفجعة تعكس طبيعة الصلة بين الذات والأرض،إذ هي امتداده ووجوده،ورغم الانفصال الواقعي فإنها في جسده تتحول من وجودها في الخارج إلى وجود داخلي، وهذه العلاقة بين الشعر والأرض تفتح نصوص الأرض على كلّ التحولات الممكنة،إذ ارتبطت في الشعر الفلسطيني بالقيم الجمالية واتخذت بعدا إنسانيا اتسع ليشمل قضايا الوطن وتمزج الشعري بالسياسي والخاص بالعام، بحيث أصبحت لغة الأرض مرجعا هاما بين العلامات المكانية.

حكاية الأرض،جزء لايتجزء من سيرة الشعر والشاعر والمجتمع والعالم ،إنها حالة عشق تعكس الجنون بالتراب وتؤطرالوجود في المكان،وهي الصورة الفنية والجمالية والوجه الآخرلصورة معركة الإنسان في الوجود، ولذلك فلن يكون استثنائيا أن يتمثّل هذا الشعر قصيدة الأرض ويستحضر عناصرها في كل المواقف والمراحل، كما أن هذه الظاهرة لم تكن حكرا على شاعردون غيره"وإن نظرة سريعة على ماوصلنا من شعر الأرض المحتلة تؤكد لنا أن جميع الشعراء قد تناولوا قضية الأرض وارتباطاتها النفسية والتاريخية من هذه

1- يوسف الخطيب. واحة الجحيم. دار الطليعة.بيروت.1964.ص: 70

الزاوية أو تلك،وفي الإلحاح المتواصل على هذه القضية تلتحم صورة الفلسطيني الموزعة على المنافي بالأرض الحلم وهو خارجها، والأرض الواقع وهو فوقها..ومن أجل ذلك انتشر في قصائد شعرائنا في الأرض المحتلة شوق انتظار العائدين وإذاكانت العودة لدى الشعراء خارج الأرض المحتلة شوقا للأرض فإنها في الداخل تصبح شوقا للمنفيين[1]

الأرض تملّكت عقول ووجدان الجميع حتى أصبحت هاجس الفقد وخيال المنفى الداخلي والخارجي ومكان الجسد وما شكّله الشاعر الرائي عبر قنوات اللغة من صور تجذّر التاريخي والأسطوري بتحقيق الانتماء للطبيعة، لكنها طبيعة تختص بكونها تختزن ذاكرة الكون وترسم تضاريس القصيدة، فتصبح للمكان الأرض سطوته في الاستحواذ على الحواس وتحطيم حدوده ومنطقها الخاص، حضور المكان الأرض لم يعد مجرد أحلام يقظة أو تأملات شاردة أو مشاهد ثابتة متصلّبة" بل هي أيضا قيم روحية،وقيم سيكولوجية مباشرة لامتحركة لا يمكن تهديمها، ولأنها تعيش في الذاكرة فهي دوما مفيدة"[2]

وعندما تمحور الشعراء الفلسطينيون حول الأرض المكان، لم يكن ذلك مجرد بنية فارغة، كما لم يكن مجرد حضور عرضي واكب القصيدة في مرحلة ما من مراحل هذا الشعر، إذ أن قراءة النصوص المختلفة تؤكد أن مفهوم الأرض يتجاوز مفهوم المكان البصري بل "قد أجاد الشعراء صياغة الأماكن وفق رؤيا جديدة، اتخذت صورا مثالية وإنسانية، وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم،فكان ذلك تعويضا نفسيا لافتقادهم فلسطين "النواة" الطبيعية ومدنها وقراها وشوارعها لذلك لا غرابة أن نجد فلسطين محورا مهمّا من محاور الكون"[3].

فحضور الأرض لايكتفي بصورته الطبيعية، وإنما هو حضور كوني وإنساني متشعب الأوجه ومتنوع الأنظمة والأنساق، فهو وجه كل العناصر الكونية والفكرية، وبهذا المقدار نجد القصيدة، بكل توجهاتها" ترتكز بكليتها على الأرض مكانا وزمانا وتتجسد عبر كل معطياتها"[4] فتختزن في تسمياتها فاعليةالعلاقة بين الأرض والكينونة الفردية والجماعية،باستنطاق عناصر التراب وموجودات الطبيعة وكل ما يشير لعلاقات الانتماء والتجذّر في التراب، فتمحورت حول النواة الخفية "فلسطين"، باعتبارها مكانا واقعيا وشعريا ينفتح على العالم ويتضافر معها في علاقة تفاعلية عميقة جعلت النص الشعري مشبعا بكيانية مكانية متحركة غير معزولة عن البشروجعلت المكان إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص"[5]، فالشاعر الفلسطيني لا يكون موجودا إلا على أرضه، ومادامت الأرض بعيدة أو محاصرة، فإنها سكنها في المتخيل الشعري للقصيدة، فهو إذن" يسكن القصيدة ويشيد وطنا من الشعر،يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية، ويبسط أرضه، ويرفع

---

1- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث . ص : 267

2 – غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 103

3-إبراهيم نمر موسى.آفاق الرؤيا الشعرية،دراسة في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني.ص: 239

4- ياسين النصير. جماليات المكان في شعر السياب. دار المدى للثقافة. دمشق. 1995 ص: 21

5 – إبراهيم نمر موسى.آفاق الرؤيا الشعرية.ص: 240

سماءه، ويشكل تضاريسه وينفخ فيه مناخه الأسيوي الحار،ونسائم لياليه البحرية، فتشكل السطور دروبا ومنازل،والكلمات حصى وذرات تراب، وتتجسد القصيدة الأرض بقدسها وجليلها،وتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالي العنب في قراها النائية"[1]، إن جذورتحول الأرض إلى نص شعري متراكم، لا ينتهي عند شاعر كما لايبدأ عند غيره إذ أن هاجس الفقد،جماعي بالدرجة الأولى وإنساني في مستوى آخر، حيث تعد الأرض خاصة والمكان عامة جزءا من التجربة الحياتية للإنسان،وإذا تعرض المكان للفقد بأي شكل من الأشكال فإنه لابد وان يتحول إلى هاجس" والشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وخفاياها ويقرأ جغرافيتها وتاريخها، الماضي والحاضر والمستقبل،ولا بد للمكان أن ينصهر في قلب النص..وإن تدمير النواة الحفية"فلسطين"جعل المكان هاجسا في المخيلة الشعرية الفلسطينية،شكل الشعراء من خلاله جمالياتهم الشعرية،ولذلك عندما عمدوا على رواية قصصهم المكانية الذاتية رووا فيها في الوقت نفسه قصصهم المكانية المستقرة في الوعي واللاوعي الجماعي"[2] .

عند الحديث عن الأرض،فإننا نتكشف تجربة تاريخية ارتبطت بإحدى أكبر موجات التهجير الإجباري في تاريخنا الحديث، وهذه الموجات خلّفت أجيالا متعاقبة من المبعدين والمفصولين عن جذورهم وأوطانهم، ومن الطبيعي أن يكون لمأساة بهذا الحجم تأثيرها على النفسي والاجتماعي والحضاري، وإن كان هذا ليس في جوهر موضوع هذا البحث، فإننا نكتفي بالتلميح دون الإغراق في التفاصيل، غير أن موضوع الإبداع هو المؤهل لهكذا تفصيل. وكما سبقت الإشارة إليه فإن القصيدة الفلسطينية وعبر أجيالها المتعاقبة لم تنفصل عن خلفيتها، إذ أن صورة الوطن أو الأرض بجميع أشكال التماهي والتحولات، وعلى مختلف التقنيات لم تنفصل عبر تاريخها منذ الخمسينات من القرن الماضي، بل ابعد من ذلك، حيث كانت ولم تزل" الأرض جغرافيا ونفسيا، هي من أهم القضايا ، التي تلح على وجدان الإنسان العربي في الأرض المحتلة بصفتها محور الصراع ، فلقد دخل الشاعر الفلسطيني إلى قلب هذا الجوهر واستخرج منه كل إمكاناته،بعد أن لامسه الشعراء الرواد لمسا سريعا، وكما يقول يوسف الخطيب فإن التين والزيتون والسنديان والخروب في أعلى الجبال،قد تخلى الشعراء عن كثير من قيمها الجمالية في الطبيعة ليستولدوا منها قيما فذة جديدة تمثل المعرفة والشموخ والالتحام الأوثق والأبقى، يجسد الأرض عبر آلاف السنين"[3]

وهنا نبدأ استكشاف صورة الأرض باعتبارها من أهم البوابات الجمالية المفتوحة على المكان في النص الشعري الفلسطيني الحديث، حيث تبوأت صدارة الاهتمام الفكري والفني والفلسفي،وتماهت في شتى أنواع الصور، وهي على مستوى النص تنوعت تسمياتها ومرجعياتها بتنوع علاقات الشعراء بها من منظور البعد والقرب أو من منظور المؤثرات والتجارب والثقافات، ومن الشعراء من اختص في تشكيل صورتها وربما يكون الشاعر محمود درويش أشهر من تناول صورة الأرض، إذ يقول فيه يوسف الخطيب:"إلا أن من اختصّ في فلاحة الأرض الفلسطينية فلاحة شعرية رائعة ومخصبة هو دون منازع محمود درويش..إن هذا حقله ،وهو محراثه، وناطوره، ومغنيه ، إنه حقله بمعنى الحقل وليس غابته

---

1– اعتدال عثمان. نحوقراءة إبداعية لأرض محمود درويش.مجلة فصول.مجلد5 ع1984/1 ص: 193

2 – إبراهيم نمر موسى.السابق.ص: 239

3 –خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث . ص : 267

البرية الصمّاء..فإن ما يريده هو التوحّد بالأرض، وليس مع الطبيعة،مع الأرض في اتصالها المباشر بالإنسان وفي موتها وبعثها المتجددين على هيئة الإنسان وصورته"[1]،إن العنصرالبنيوي للأرض/المكان،لا يكتفي بمفهومه السطحي، ومادام الحديث يشير إلى خلفية للقصيدة، أو الوطن الخلفي للنص الشعري، فإن ذلك يعني حتمية تحول المكان من مفهوم بصري إلى مفهوم جمالي صرف، يهيمن عليه التركيب الفكري والخيالي الذي تخضع له هذه البنية بحيث يصبح تحولها الجمالي البؤرة التي تقوم بتكثيف وتوزيع الدلالات ، فتتنوع بين رمزي وواقعي تسجيلي، كما تتكثف بتخصيبها بالمرجعيات الفكرية والتاريخية والدينية والأسطورية بل إن هذه العناصر الجمالية مجتمعة قد تتنازع الصورة الواحدة.

إن هذا التداخل في قراءة المكان/الأرض أو أي نوع من أنواع الأمكنة –كما سيأتي عبرفصول هذا البحث– يدفعنا إلى التساؤل حول إمكانية الإحاطة بجميع المستويات، لأنه،وفي كثير من الحالات، يكون شاعر المكان أقرب إلى الفلسفة، كما أن تنوع تحولات الأرض/المكان وتماهيها في كل الأشياء والعناصر، يجعل منها وحدة تختزن كمّامعرفيا هائلا، فهي تساؤل مستمر يثير الذاكرة، ويتواتر في ثنايا السطوروالصورليربط بين التسميات والعناصر والإنسان في كل تجلياتها الشعرية والفكرية، ويلامس تأملات كونية تصبح الحدّ الجامع بين الحلم والذاكرة والفكر، بل إنها تضاهي التفكير في سر الوجود الكوني عبر متخيل النص الشعري.

لا يُفاجِئ القارئ تراكم صور الأرض في الشعر الفلسطيني،غيرأن الذي يثير الانتباه هو تشعب الدلالات التي يمكن أن تختزنها،والقيم التي تتجلى من خلالها، بحيث نصبح أمام فضاء دلالي لا متناه ،تنسج علاماتُه حقلا معرفيا خاصا لإنتاج معجم الأرض الموزّع في كل الاتجاهات.والذي قد لا يتوفر إلا في مثل هذا النموذج الشعري[2]المؤسس على المكان كخلفية ونواة، وذلك ما يعكس هوية هذا الحقل اللغوي، باعتباره بنية مكانية تعيد صياغة علاقات الهوية بالجغرافياالسياسية على المستوى الأيديولوجي،وعلاقات الخيال بالواقع على المستوى الشعري،إذ يعتمد على مرجعيات واقعية وتاريخية تجعل منه خطابا متميزا بقضيته وهويته وجمالياته.

تحمل الأرض بكل عناصرها اللغوية طابعا بنيويا يفضي في جوهره الدلالي إلى تحقيق وجود كوني يؤكد علاقة ثابتة ملخصها"أناأنتمي لهذه الأرض،فأنا موجود"ومن ثم فإن هذا الانتماء قد تحقق تاريخيا عبر استنطاق تاريخ الأرض وطبيعتها ومقدّسها،ومن هذا التأسيس فإن الشعرالفلسطيني في تصويره للمكان/الأرض يتجاوز التقاط الصورة البصرية إلى المستوى الفلسفي والنفسي باعتباره"يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة،وما يحققه حينئذ لا يتمثل في مجرد التعبير عن القضية القومية وإنما في خلق معادلها الشعري"[3]

شاعر الأرض ينتمي للأرض عبر الكلمات ويحقق وجوده فيها من خلال استرجاع ما

---

1–خالد علي مصطفى. المرجع نفسه . ص :269

2– إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: 535– 555

3– صلاح فضل. أساليب الشعرية . ص: 149

حوته أو ما تحمله ذاكرنه منها ، وهو ينتمي إليها ويتواجد فيها عبر حلمه وانتمائه الأزلي وكأن الله زرعه ليكون فيها ومنها يستعيد وجوده وكينونته يقول مريد البرغوثي:

أوصافنا في اتساع السهول
وبين أيدينا تقوم الجبال
وقد حمّل الدهر أكتافنا
مثلما حمّل الله آدمه
إرث أرض وذريته
خطونا سوف يرسي ما لها من مصير [1]

فالشاعر هو الحالم الأول الذي اكتشف جمالية المكان وتعرف على إنسانية الانتماء، ويتأتى له ذلك لأنه لاينظر للمكان بعين هندسية، وغنما بتأملاته الكونية التي تكسر قوانين الهندسة والسياسة والواقع،و"إن أهم عمل يقوم به الشاعر هو في قمة تأملاته الشاردة الكونية، هو أن يشيد كون الكلام وأي إغواء على الشاعر أن يدبّرها حتى يجذب قارئا جامدا،كي يفهم القارئ والعالم انطلاقا من مدائح الشاعر ،أي انتساب إلى هذا العالم هو العيش في عالم المديح،كل شيءمحبوب يصبح كائن المديح وحين نحب أشياء العالم نتعلم مديح العالم ،ندخل في كون الكلام"[2] .

صورة الأرض عندما تكون خلفية للوطن لا تسلمنا صورة المكان واضحا بل إنه يأتي متداخلا على أكثر من مستوى، كما تشير إليه أكثر من علامة لغوية، يقول الشاعر :

نقي أنا كالتراب
وكالزعفران أنا
أنا تربة ريحها العطر والسحب
حديقة ورد أنا
شتلها النجم والشهب
ودالية ثوبها العسل
وسنبلة قمحها ذهب
أنا الشعب والأرض والثمر
حبيب التراب أنا
حبيب التراب [3]

فبالرغم من تمركز الصوت الشعري حول ضمير "أنا التراب، إلا أنه أكثر استجابة لتنويع التفاصيل ،وتنويع لغة الأرض ، لتشكل الصورة من زاوايا مختلفة وفي مستويات متعددة، إن مركزية الأنا في صورة الأرض لم تتخل عن الامتداد عبر التفاصيل لأنها أجزاء أساسية في تكوين مشهد الأرض وهو ما يحقق بالإضافة إلى تخصيب الصورة، حالة التماهي في العناصر، فالأنا والتراب يحققان نفس الدال إذ لا فاصل بينهما سوى الفضاءات

---

1 – مريد البرغوثي. طال الشتات. ص : 121
2 – غاستون باشلار.ت:جورج سعد. شاعرية احلام اليقظة. ص: 161
3– علي فودة .الأعمال الشعرية . ص :36

الدلالية التي يوحي إليها التركيب ، فالأنا يتجاوز مجرد الإشارة إلى ضمير المتكلم أو الصوت الشعري،إنه يحقق مركزية كونية في نفس المستوى مع"التراب"فيصبح المكان/التراب/ الأرض مركز الكون، ومركز الوجود ونواة الدلالة وبنيتها العميقة.

كونية المكان/التراب/الأرض لا تتجمد على صورة "أنا كالتراب" بل تنسج فضاء مكانيا أوسع وأشمل من خلال التقاط العالم الخارجي والعناصر الكونية فالريح والعطر والنجم والشهب والسنبل والثمر والحب كلها عناصر لغوية تؤسس المجال البصري وتحقق تجاوز البصرية إلى المكان المتخيل أو مفهوم المكان في الداخل،إذ أن الذات "أنا" تحقق التلبس بالكون وبالتالي التمركز في الذات،فالأنا والقصيدة يصبحان مرجعية مكانية تستوعب الخارج البصري وتحتويه،وبذلك فإن الأرض صورة شعرية تحدد إطار القصيدة وأبعادها وخلفياتها المكانية ومرجعياتها الفكرية، فهي تتجاوز كونها جمالية مكانية إلى تحقيق وجود وتمركز في الكون، فهي مصدر للوجود أو تحمل معنى الوجود المتاح للأنا،وهي بذلك تلامس مفهوم التوسع والامتداد عبر جميع مرجعياتها، وهذا الامتداد لاينقطع عند حدود معلومة إذهو فضاء لامتناه، وهو مجال للمركزية الكونية الممتدة من المتناهي،التراب الحقل،النجم إلى اللامتناهي واللامحدود.

صورة الأرض،عندما يستنطقها النص ويستجلي عناصرها، تتحول إلى مكان مفتوح على العالم بل تتجاوز أي حدّ منطقي يمكن أن تنتهي عنده، فهي ترد وقد شكلت فلكها المتخيل،وتصنع فضاءها بالاعتماد على عتبات مكانية تساهم في فتح الدلالة، وما النجم والشهب سوى بعض هذه العتبات، ونلاحظ كيف أنها تتدرج من مركزها الأنا، فالمكان الأرض يمتد متعاليا نحو المكان النجم، ومرة أخرى يمتد أفقيا لينفتح نحو الداخل عبر أفق الذات.

وفي الجانب النفسي فإن المتخيل المكاني الأرض /الكون تحركه الرغبة في العودة إلى الأرض المفقودة، أو الرغبة في استرجاع هذه الأرض، وما دام هذا الاسترجاع غير قابل للتحقق واقعيا ومؤقتا فإنه يستبدل ذلك بالتحقق نفسيا وجماليا.إنه نوع آخر من المعادلة يغير تماما المفاهيم الدلالية ويعدل من وجهة المكان الأرض في اتجاه عكسي نحو الداخل. وبمقاربة أخرى قد نكتشف أن المكان الأرض ما هو في النهاية إلى مكان الروح والانطلاق في الكون عبر النجم والشهب ما هو إلا انطلاق باتجاه البحث عن التحرر ، تحرر المكان وتحرر الروح /الأرض مادامت هذه الأرض وجها لصورة الأناومركزيته فيها.

ربما هذا أحد الأوجه التي تفسر تنويع صورة الأرض في الشعر الفلسطيني، إذ أن التأملات الشعرية تعمل على تحقيق الانتماء إلى حلم جميل وكون أثيري يصنعه خيال الشعراء عبر أجيال مختلفة ، وجماليات الأرض /الكون تكمن في الانتساب للأرض/المكان وتحقيق التواصل الروحي والوجداني معها وبالتالي تحقيق الوجود ، إذ تتجلى قيم شعرية الأرض عبر حقول لغوية متداخلة في الغالب ويصعب فصلها واقعيا ، لأن في تداخلها يتحقق التكامل في تركيب الصورة الكلية للأرض/ المكان، وللأرض الوجود ، ومن ذلك تتحقق جمالية المكان . فجميع الحقول اللغوية التي تؤسس للأرض المكان في القصيدة هي في جوهرها وحدة واحدة متكاملة رغم انفصالها الظاهر.

وكما لاحظناه عند دراسة بنية المكان فإن بنية الأرض تتشكل من مزيج لغوي جغرافي وإنساني وطبيعي ، ويمكن تقسيمه إلى مستويين :

المستوى الأول تمثله مجموعة لغوية يمكن أن نسميها ترابية، كالأرض، التراب ، الرمل الحجر، الحديقة أو يتماهى في الأنواع النباتية كالنخل الزيتون البرتقال .

أما المستوى الثاني فمرجعيته إنسانية ترتبط بالجوهر الأنثوي ويجسّده حضور المرأة في بعديه المكاني والانفعالي كالمرأة أو الحبيبة أو الطفلة أو أسماء كسارا(محمد القيسي) أو جفرا(عزالدين المناصرة)

هذه المستويات غالبا ما شكلت البنى المكانية في القصيدة، واكتسبت بالاستعمال دلالات الأرض وفضاءاتها الكونية لدى أغلب الشعراء الفلسطينيين، بحيث أصبحت من أهم تضاريس النص الشعري، تستثير مخيلة الشاعر وتمنح نص المكان حيويته وحركته ونبضه.

كما أن تمازج العناصر في صورة الأرض اكتسب توجها عاما مع بداية الشتات والنفي والترحيل الجماعي، ولقد بدأ الشاعر"حنا أبو حنا تقليدا شعريا تبلورفيما بعد في شعر الأرض المحتلة بحيث أصبح سمة من سماته،هواستعمال الصورة المنتزعة مباشرة من الطبيعة الفلسطينية رمزا لتشبث الإنسان بالوطن كالصورالتي تدور حول الأرض والزيتون والسنديان والقرى والجذور والجليل والأم والأرض وتكاد هذه الصور تتوزع على ساحة ديوانه "نداء الجرح"[(1)]، ثم تواصل نشيد الأرض في سائر الشعر الفلسطيني حتى أصبح هذا الموضوع أرضا للقصيدة ونصا شعريا مفتوحا على كل مستويات التماهي الممكنة، فالأرض كتيمة مكّنت النص من اختلاق فضاءات دلالية شاسعة استوحت التاريخ والأساطير والأديان، وأكسبت المكان أبعادا جمالية، ربما لم يكن للشعر بلوغها لولا هذا التفاعل والتوحد بالأرض الذي تأسس في الشعر منذ أربعينيات القرن الماضي.

فظاهرة الأرض كموضوع في الشعر الفلسطيني،لا تكتفي بصورالتماهي في الطبيعة أو تقف محايدة في فلك الموضوع، بل تعكس وجودا خاصا وإنسانيا في كل مظاهرها وتحولاتها،إذ هي أصبحت موضوعا إنساني الأبعاد قبل تكون ظاهرة فردية، كما أنها في جانبها الفني تعكس ممارسة للحرية الشعرية على مستوى نشاط الخيال من حيث بناء علاقة الشاعر بالمكان/الأرض .

وهي في وجه آخر ممارسة سيكولوجية تعوض الانقطاع الفزيائي عن الأرض،إلى فتحوّلت صورة الأرض لتصبح من الأيقونات المقدّسة التي ارتفع بها الخيال الشعري إلى المستويات الفكرية المتسائلة عن الوجود والماوراء، أو إلى نوع من التفكير المحاور للقضايا الدينية والفكرية، والباحثة في أسرار الذات وعلاقات الأنا بالواقع والزمن والمكان.

وذلك ما يفسره الحضور الكثيف لمعجم الأرض مخصّبا بالحمولات المتنوعة ومركّزا على مختلف أنشطة الخيال، من أبسط التصورات إلى أكثرها عمقا،"إنهاممارسة نشاط الخيال الذي تجاوز حواجز المتوقع، وأدخل اللغة في ممارسة فنية تقدم الوعي الشعري في لغة الشعر ، أي تقدم خيال الصورة الشعرية بعيدا عن تأثيرات الواقع ومتسامية عليه،إلى أقصى الحدود، ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حرية"[(2)] وهذه الحرية هي مثار نسبة المكان في بعده الدلالي وتصوره الظاهراتي، مادامت الأرض صورة يركّبها الخيال ويتحوّل عبرها المكان فكرة اكتسبت مرونة الامتداد في كل العناصر، كما لها احتمال الممكن واللامتوقع :

---

1-خالد علي مصطفى.الشعر الفلسطيني الحديث.ص: 240

2- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 25

وسلاما أيتها الأرض الأسيرة
ياالتي كانت عقاب الله فينا
ثم صارت جنة الله الصغيرة
من سيحتاج ضحية
ليرى البحر أمامه
من سيحتاج يمامة
ليربي طفلة في البندقية
من سيحتاج الضحية
...هاهي الأرض بما فيها ومن
يمشي عليها بندقية
ها هي الأرض لروما
ولروما دقت الساعة
دقت كل يوم آخر الأيام
والأحلام نار معدنية
فسلام أيتها الأرض الضحية [1]

تستدعي صورة الأرض في نص درويش مجالها المفتوح على مستويات مختلفة، إذ يتقاطع فيها عالم متكامل بين النص الديني والأسطوري والتاريخي ، كما أن امتدادها الدلالي ينحصر بين موقفين يتقاربان على المستوى التاريخي والشخصي، فبين"الأرض الأسيرة،والأرض الضحية" يستوحي المكان/الأرض تفاصيل الضياع والفقدان عبر مجموعة صور تسرد تفاصيل الفقد من خلال تكثيف العناصر اللغوية عبر توالي صور المكان، فالأرض جنة الله وعقاب الله، تستدعي مفهوم المقدّس والنص الديني، هي مقدسة لأنها ضحية ولأنها تستلزم التضحية لأجلها، وهي مقدّسة أيضا لأنها تطلّبت رحيلا منها إليها وهو رحيل للتطهير،وهي أرض تولّد الثورة كما تنتج السلام، وهي أرض تبحث عن خلاص وتتطلب المزيد، فعلى مرّ القرون تعرضت للأسر ،كانت دائما الضحية وكانت دائما تطلب الفداء.

صورة الأرض في الشعر الفلسطيني تأتي في الغالب ضمن تصوّر متكامل يعكس صور الحياة وتبدّلاتها،كما ظلت تمزج بين الخاص والعام، وتقيم علاقاتها وارتباطاتها المعرفية والثقافية حول جدلية الأنا والآخر، ومن ثمّ فإن تشابه حالات الإحساس بالفقد أو معاناة الفقد والنفي وما ينجرّ عنها على المستوى الفردي والجماعي، كل هذه الأحوال أسهمت في إنتاج نص الأرض وتحوّله إلى جمالية مكانية تخترق حدود المألوف أو الوصف المباشر لتغامر الصورة الشعرية في إنتاج رمزي مستمرّ عبر مختلف أجيال الشعراء.

وهو ما أدى إلى تكديس رمزي وتنوع معرفي عالج تحوّلات صورة الأرض ضمن مستويات دنت من المقاربات الأنثروبولوجية، والثقافية، والدينية المختلفة. فالأرض تُقدَّم في النص الشعري ضمن هذا النسيج الثقافي الذي ولّد على مستوى الصورة نظاما علاميا خاصا بالمكان استوحى مختلف الثقافات وناقش –في كثير من النماذج– الوجود

---

1- محمود درويش. الديوان . ج2. ص: 161

الفلسطيني ضمن الوجود الإنساني، بل إن هذه الصورة المكانية اتخذت امتدادات متشعبة في القضايا ، فالتاريخي متداخل مع الديني والواقعي تداخل مع الحلمي والشعري ارتبط بالفلسفي، ومن ثمّ فإن الظاهرة المكانية ممثّلة في صورة الأرض كنموج أسهمت في تقديم نوع من النصوص المركّزة على المعارف الإنسانية في مختلف الثقافات، وكأنها تريد أن تعكس التراكم الثقافي الموجود فعلا في تاريخ هذه الأرض عبر تعاقب الحضارات المختلفة.

كل ذلك يفرض على القارئ التعامل مع لغة الأرض والمكان بصفة عامة، كعلامات تحتاج إلى التفكيك والقراءة التأويلية المستمرة، لتمازجها بالمعرفة الإنسانية وبمواقف الحياة المستمدة من تلك التجارب، فالأرض كصورة شعرية هي المكان الفلسطيني، غير أن هذا المكان يستمرّ في التوسع أو يمتد إلى الأرض العالم وليتحوّل في النهاية إلى الأرض الكون والوجود الإنساني، وقد يتوجه وجهة عكسية نحو المدينة والقرية والبيت لكن ليصل إلى المفاهيم الكونية بالإضافة إلى ارتباط هذه الصورة بمفاهيم الخصب ومختلف التوجهات الشعرية في الشعر الحديث.

وهي حالة تتقاطع إلى حدّ ما بما "مزجته "الأرض اليباب" بين صور الحياة في أوروبا في عشرينات القرن العشرين، والعصور الوسطى، فالمكان في بداية القصيدة هو المدينة غير الحقيقية التي تصبح فيما بعد مدن لندن والقدس والاسكندريةوأثينا، ويبدو مركز أوروبا، قبيل نهاية القصيدة قد تحوّل إلى صحراء صخرية جففتها الشمس"[(1)]. وبالتالي فإن صورة الأرض في الشعر الفلسطيني تتحول إلى متخيل يعكس ظرفا تاريخيا وقصة مكان دعا غيابه أو انفصال الإنسان عنه إلى تمثّله وتقديمه في الصورة الشعرية لا كسيرة تاريخية أو شخصية للمكان، وإنما تجاوز ذلك ليصبح موضوعا شعريا وجماليا يقدم صورة المكان في مقاربة ظاهراتية.

وهو ما جعل صورة الأرض وما يشاكلها من حقول لغوية لا تبدوا صورة واقعية حاضرة وإنما هي تقديم للمكان أو لأنواعه المختلفة وهي في حالة غياب، وأعني بالغياب هنا فقد أي شكل من أشكال الحرية في التواجد في المكان مما يعدّ فقدا له، أو بصورة أدقّ إحساس بالفقد. إذن فالمسألة هنا مسألة داخلية أو نفسية تعكسها الحالة الشعورية المصاحبة لهذا الفقد، مما يعني من جهة أخرى، وضمن الفعل الإبداعي، تحوّل المفقود/الأرض إلى صورة أو متخيل يقدّم المكان من الداخل، ولا يعني ذلك انفصال صورة المتخيل عن الخارج أي عن مرجعيتها على المستوى الواقعي، بل إن الثاني يساهم في تقديم الصورة بشكل من الأشكال أو على الأقل كبقايا ذاكرة تعيد إنتاج الأرض ممزوجة بإحساس الانتماء أو الوجود،أو بنزعة التمرد الرافضة لواقع المكان .

فالمكان/الأرض،وفق التصور السابق لا يمكن الادعاء بأنه ورد محايدا في النص صو بل على العكس من ذلك تماما لأنه يقدم في الغالب بعدا شخصيا أو نفسيا أو دينيا أو تاريخيا يبرر زمنه "الذي هو زمن فقدان المكان،أو زمن فقدان البيت الأليف، زمن الحروب التي تخرب وتهدم، وزمن الاحتلال الذي يغتصب الأرض وما عليها، وزمن الهجرة والتهجير،

1- فالنتينا إيفاشيفا. الزمن والفضاء في الأدب الحديث. تـــ: زيد نعمان ماهر. مجلة الآداب.ع1 س:10 1990.ص: 51

وزمن النفي السياسي عن الأهل والوطن"[1] هنا يتحوّل وجود الأرض كمتخيل إلى بحث عن الأرض في الداخل الخاص لا في سيكولوجية المبدع فحسب بل أيضا في داخل اللغة التي تعيد تشكيل صورة الأرض المكان بما يتلاءم مع ما يرافقها من أحاسيس وأبعاد نفسية وإنسانية يقول الشاعر:

أريد هروبا من الأرض لأرض الهروبْ

وأريد أن أحيا لأحيا من جديد .[2]

إن ضمير المتكلم في النص السابق يعكس حالة فردية، إذ أن الخطاب يركّز على "الأنا"،لكن ما يلفت الانتباه في الصورة هو الفعل "أريد"، والذي يترجم فعلا إراديا، ومعنى ذلك أن الإرادة تفرض وجودا حرا أي اختيارا حرا للفعل، أي ما يمكننا أن نفهم أن الأنا في بحثه عن المكان/الأرض يمثل حالة إرادية حرة وهي التي يفرضها في سياق الخطاب الفعل"أريد" ، غير أن" الهروب" يشير إلى دلالة مقابلة تماما تنفي وتلغي المفهوم الأول، وبمتابعة البحث عن أرض الشاعر نكتشف أننا أمام صورتين للأرض، الصورة الأولى معلومة لكنه مرفوضة فالهروب من الأرض، بتعريف مفردة الأرض في دلالة على أن هذه الأرض مشاهدة ومرئية وواقعية، وهي الأرض غير المرغوب فيها، لكن هل يعني ذلك أنها ليست أرض الانتماء؟ ما يجيب على هذا الاستفهام صورة الأرض الثانية لأنها تتحول إلى صورة داخلية أي الصورة المثالية التي يشكّلها المتخيل وفق ما يريد لأنها أرض الهروب، والهروب هنا ينزاح عن معنى الفرار إلى معنى اللجوء أو الانتماء إلى حيث الإحساس بالألفة.

فالمتخيل قدّم الأرض المثالية بتحطيم صورة الأرض الواقعية، وكأننا أمام أرض فزيائية ترفضها الإرادة لكن بشكل يجبرها على هذا الرفض فلا مجال لحرية الاختيار هنا لأن المنطق يفرض اختيار الحياة بين خيارين أحدهما الموت. فصورة الأرض تعكس إرادة الحياة الحقيقية أي الحياة الحرة بعيدا عن قهر الواقع أو عن أرض القهر، وهو هنا لجوء إلى الحلم أو إلى أرض الداخل أي لجوء إلى المتخيل. وهذا ما يفسّر حضور الأرض فما يُفقَد يستعيده المتخيل وتتشبث الذاكرة بإعادة كتابته.

**1-2 الأرض وجدل الداخل والخارج**

وتكتسب صورة الأرض بعدا تجريبيا باعتبارها ترجمة لتجربة إنسانية لا من منظورها المعيش أو اليومي ولكن من بعدها المتخيل المترجم في النص عبر الصورة الشعرية باعتبارها نموذجا لغويا وأسلوبيا يقدّم المتخيل، ومن ثم تصبح العلامة والدلالة الوجه المرئي لصورة المتخيل،وهنا يتجلى البعد الظاهراتي لصورة المكان بوجه عام، إذ تأخذ مجموع أبعادها النفسية والاجتماعية والواقعية لا باعتبارها مكانا في حدّ ذاته،ولكن باعتبارها صورة لمكان متخيل محمّل بتجاربه الانفعالية الخاصة والعامة، وبذلك يتحول عبر المخيال ممثلا في الصورة إلى تجارب تقيم جدل الداخل والخارج، وتنقل المكان من مكانيته إلى فضائية الخيال والصورة، عبر قابليته للتأويل والقراءة. وهنا يتراجع المفهوم الفزيائي(الاتجاه والامتداد وغيرها من نقاط وعلامات القياس)، ليتحوّل إلى متخيّل يكتسب أبعادا جديدة تمتدّ عبر أفق

1- يمنى العيد. في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب.بيروت. ط1998/1. ص: 112

2-مراد السوداني . إشارات النرجس.دار الزهرة للنشر.رام الله.فلسطين.ط2002/1.ص: 100

الرؤيا وتتوزع من خلال ما يمكن أن تحمله من دلالات.ويبدو أن المكان يكتسب قيمته الجمالية من هذه التحوّلات المعقدة من واقع فزيائي إلى متخيل فضائي، ومن خضوع لمنطق القياس إلى تحرّر من كل منطق بواسطة الخيال، ومن مادة لغوية إلى دلالات، يقول الشاعر:

تشاهقت الأرض في الكفّ
رقت قبابر شوك ملوّنة
بين عينيّ
تواثبت الذكريات .. مجلوة بالغموض
تكاد تضيء ولو لم يخالسها
الشوق. (1)

من شهيق الأرض تتواثب الذكريات الغامضة و تمتدّ أضواء الشوق ومسافات الأرض الشاسعة، البعيدة بعد الذكريات والقريبة قرب الكفّ. ومن خلال هذه المعطيات يعيد الشاعر صياغة صورة الأرض كما يراها من الداخل، إذ أن علاقة القرب والبعد هي العلاقة الفاصلة في تشكيل الأرض عبر جدلية الحضور والغياب، والتي تؤطرها من الخارج علاقة القرب والبعد، إن رؤيا المكان/ الأرض تتحدّد عبر امتدادها في الداخل من منظور التناهي في الصغر وهو مجال الأرض في الكفّ، إلى المتناهي في الكبر وهو مجال تواثبت الذكريات.

فالأبعاد المكانية التي ترسم صورة الأرض تعتمد على نشاطي الذاكرة والحلم كمعلمين يحدّدان طبيعة امتداد الفضاءات الدلالية باتجاه رؤيا وأفق غامضين فهي حاضرة غائبة في الوقت نفسه. فالمظاهر المكانية لصورة الأرض لا تتضح تماما وإنما هي إشارات أو ومضات تعتمد على إشارات باهتة تلفّ الفضاء الدلالي بالغموض. وتعتمد على خيال يتجه بالصورة إلى الداخل ويتمركز على غموض اللحظة التأملية، ولأنه تأمل آني فقد اكتسب حيرة لحظة التأمل في ذاتها.

إن الغموض الذي يلفّ الصورة يتطابق، من منظور الداخل،مع الغموض الذي يكتنف الذات عند تأملها في هذا الخارج ، الذي هو الأرض والعالم المرئي، وهذه الوضعية حالة تبعث دلالة الحيرة أو نوعا من الإحساس
بالغربة متولّد عن عدم القدرة على تفسير أو فهم الخارج، سواء أكان ذلك لطبيعة في المرحلة التي تمرّ بها الأرض باعتبارها مكان المستقر أو عدم القدرة علىلا استيعاب الأحداث التي تدور في المكان، وهو ما يفسّر هذه النزعة الجدلية بين الداخل والخارج، والباعث على إعادة استحضار الأرض في الداخل.

ومهما كان المقصود بالأرض، الوطن أو الكون أو الوجود فإن تأمل كلّ ذلك وتحويله صورة ذهنية هو استعادة له بشكل ما ومحاولة للبحث عن التوافق المفقود في الخارج"وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال
وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدّة ويتحوّل زمن الحياةتحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية"(2) .

---

1- مراد السوداني. إشارات النرجس. ص: 16

2- اعتدال عثمان. إضاءة النص،قراءة في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط1998/2. ص: 08

إن مسألة الوجود الداخلي للمكان أو للأرض، لايختلف عن مفهوم تحويل المكان مهما كان إلى فكرة أو تصوّر ذهني يرتبط بالتجربة الحياتية للإنسان فيه وبمجموع الانفعالات والعلاقات التي يقيمها على مستواه، وهنا يكون للمكان وجود خارجي، بينما فقده أو البعد عنه يعني تحطيم تلك العلاقة الخارجية وهو ما يترتب عليه إعادة بناء تلك العلاقة (الإحساس بالانتماء، الإحساس بالألفة) في الداخل وذلك ما يصبح استعادة للمكان في القصيدة. فصورة الأرض في الشعر الفلسطيني استعادة للمكان وإعادة بناء له داخل الذات، والأهم استرجاع ما هو كائن وتصور ما يمكن أن يكون عليه، فهي صورة المكان من الداخل ، يقول سميح القاسم :

والأرض نافذة السماء
والأرض نافذة السماء وبابها جرحي المضيءْ
والأرض نافذة السماء وبابها جرحي المضيءُ
وسقفها موتي المضاءْ
والأرض تذهب من خطاياها إلى أفقي البريءْ
والأرض تذهب كي أجيءْ...[1]

تنتج صورة الأرض من الداخل وبذلك يتوسّع مداها ليصبح فضاء روحانيا تستجليه الذات وتتحوّل المسافة بين الأرض والسماء إلى علاقة ماورائية تتقمّص الإشارات النورانية، وعندما تصبح الأرض نافذة للسماء ، وبابها الجرح المضيء تتشكل داخل هذا النسيج عتبات المكان ومحطات الانتقال بين فضاءات هذا الامتداد" الأرض السماء"،إنه تقابل المادة والروح ، الحاضر والغائب، الواقع والرؤيا ، تلك هي مسافات الحلم ومساحات المكان التي تسبح فيها الذات بحثا عن مصدر النور الداخل أو بحثا عن الأرض الحقيقية للروح.

يتواصل سميح القاسم مع بوابات الأرض، من خلال المساحات المفتوحة للتأمل وهي تؤسس لحركة العناصر من توليد ديناميكية الحركة بتوظيف لغة الذهاب والمجيء التي تنقل التأمل من الأرض إلى السماء،كما أن هذه الحركة وراء توتّر العلاقة بين القطبين المتقابلين وهو ما يولّد دلالة قوة الفكرة التأملية المتخفية وراء المكان، أن مفهوم النافذة والباب والضياء والأفق، يعكس عتبات مكانية متدرجة في مفهوم الاتساع أدناها النافذة وأقصاها الأفق،

ولذلك تدرجها يرتبط بالحركة وبتدرّج القوة التأملية من مرتبة دنيا إلى مرتبة أعلى منها، كما أن التقابل بين الأرض والسماء يعكس اتجاها لإنتاج المكان عبر مساحات الداخل إذ أن الأفق المضيء ينفتح بالرؤيا على داخل الذات في تأملاتها، وهنا نلاحظ عملية تحويل جمالية المكان/الأرض إلى نوع من التسامي بإضفاء المقدس عليه ،من حيث هو مكان مفتوح على السماء والنورانية. وتحول الأرض إلى هذه المفاهيم الروحانية يفتح المكان على التأملات الذاتية وإعادة تشكيله وفق مفاهيم تتسم ببعدها الصوفي والمقدّس، يقول سميح القاسم :

لتنقشْ كلامي الصواعق
في حجر الصمت

---

1- سميح القاسم . الكتب السبعة. ص: 93

ولتنتشر ببذاريَ العواصفُ
في ملح أرضكم الجائعة
لتفتح مغاليق أحزانكم صيحتي
ولتهزّ مزاليج أبوابكم قبضتي
ولتضئ لخطاكمْ
شموس دمي الساطعة
ألا ولتكن في البلاد
حديقة أشواقكم
فارتقوا واتّقوا
واعبروا القارعة
إلى جنتي الرائعة
على هذه الأرض
لا في سمائكم السابعة [1]

يفتح مشهد الأرض على كتابة المكان وتمظهره في الذاكرة "لتنقش كلامي" وبين "الأرض الجائعة" و"الأرض الجنة" تمتد مساحات المكان إلى كل عناصره الموزعة في النص عبر" الحجر والأبواب والبلاد والسماء" وتتنوع مع الأمكنة المصادر الضوئية "شمس الساطعة،فتح المغاليق الضياء"يشكل الشاعر من كل هذه العناصرمكانا كونيا،ويمنحها من التعالي واللاتناهي أن جعلها الأرض الجنة .

ويبدو أن هذه العلاقة تسمو بالأرض إلى بعد كوني يتأسس على علاقة الإنسان المكان، إذ أن قيمة الأرض توسّع لقيمة الوجود الإنساني حيث أن التسامي الوارد في النص منذ بداية المقطع سرعان ما يعاود النزول إلى مستوى إنساني يعكس تمسّك الشاعر بانتمائه لأرضه المقدسة.

وهو مفهوم يتوسّع إلى كل القيم التي يمكن أن يحملها المكان، ولذلك فإن صورة الأرض قد تمتدّ إلى كل جزئيات الأرض الوطن طبيعة ومدنا ، وتروي قصّة المكان وما أصابه يقول الشاعر:

جرى ما جرى
وأغمض عينيّ عمّا رأيتُ
فيقتلني الخوف ممّا أرى
أرى مدنا تتصدّع في النّار جدرانها
قرى تختفي في شقوق الجفاف
ويزعق بالرعب سكّانها
وأسمع ليلا هدير الضواري
تجوب جليد البراري
أرى سحبا من دخان
تنزّ دما وعيونا

---

1- سميح القاسم . الكتب السبعة. ص: 60-63

وتشعل ما ظلّ من شجر الأرض أردانها
أرى جبلا يتمخّض بركانه الحيّ عن جثتي
إذًا هكذا قايضتني الشعوب
أرى زهرة النار طالعة من رماد وفحم
وقطرة دم
على جثة تتأهب
وحبلا من النور يمتدّ من كل نجم
إلى الأرض ...والأرض غيهب...(1)

يعود النص إلى الأرض لكن من خلال العودة إلى ما حدث أو مايحدث، وهنا لايكتفي بالمكان إذ يقترن بالزمن لإنتاج ذاكرة الأرض، وهي ذاكرة مسكونة بالرعب والخوف والخراب والعقم، فالرؤية تتجه إلى الواقع التقاط صور المكان من خلال دمار المدن واختفاء القرى، تنهض الدلالة بجدلية العقم والخصب (عقم الخارج وخصب الداخل) حيث يتحول الواقع المرئي إلى حالة انتظار لعودة الخصب للأرض، ووفق هذه الجدلية ترتسم الأرض صورة لمتخيل ينهض بين فضاءين متقابلين العقم/الخصب، إذ تتشكل الصورة باعتماد جدلية الظلام النور، فمنذ البداية يقسم الشاعر عالمه إلى واقعي وممكن وفق هذين التصورين "أغلق عيني" وبعده يتجسد ظلام الواقع من خلال استدعاء لغة تنهض بدلالة اختفاء النور،فتتكرربنية الظلام من تتابع صورها في النص"قرى تختفي في شقوق الظلان" ،"الرعب"،"أسمع ليلا"، "سحبا من دخان.

وهذه الصور ترتبط بالفعل "أرى" وهو ما يركّب صورة الأرض على مستويين ، مستوى واقعي يصور ما حلّ بالأرض من خراب ودمار، ومستوى نفسي يبعث نزعة الرفض والبرم من الواقع ، وهو ما يحمّل ،كذلك، الفعل "أرى" بمستويين متوازيين مع شبكة التصوير وهما الرؤيا البصرية للواقع، والرؤيا المتخيلة التي تحاول تجاوز الواقع إلى مستوى متخيل يعوّض الواقع ويغير العالم خارجي بعالم داخلي مضاء بنورانية خاصة هي نورانية الذات وتمركزها في رؤاها، ومن ثمّ تقوم عملية استبدال العوالم.

العالم الممكن الذي اختاره الشاعر عبر المتخيل الشعري يقوم على تفكيك الواقع إلى عناصره الأساسية، وإعادة بنائه بما يتوافق والرؤيا. فأرض الشاعر الجديدة عالم داخلي متخيّل، ينتج في النص وفق جدلية العقم والخصب والتي لا تتوقف عند حدود تبديل العوالم ( الواقع بالمتوقع أو الممكن) وإنما يبنيه النص باتباع شعائر طقوسية خاصة، فهو في حميميته والتوق لإنجازه يتاخم حدود المقدّس بتأطيره بمفاهيم التضحية والقربان، لأن ميلاده وعودة الحياة إليه وإعادة وبعثه تتماشى وفق هذه الشعائر الطقوسية وتتدرّج في اتجاهها، وميلاده يتطلب مخاضا عسيرا "أرى جبلا يتمخض بركان" وتقديم قرابين الدم المسفوح لتهيئة شروط الميلاد القادم للأرض" أرى زهرة النار طالعة".

رؤيا لأرض تولد من الرماد وتُبعث من "قطرة الدم"، وفي امتداد تفاصيل الميلاد تخرج الأرض صورة نورانية تبشر بميلادها كل العلامات والمعالم المتشعبة من كل العناصر الثقافية والاجتماعية والأسطورية.هذه التحولات المتداخلة والمتنوعة تستدعي متخيل الأرض/ المكان من نسيج يراكم الصور والتفاصيل الرمزية، التي" تحمل في ثناياها معطيات

1- سميح القاسم . الكتب السبعة . ص: 104-105

لسياق الثقافي الذي قد يقف التحليل اللغوي المكاني الهندسي عاجزا أمام فك شفراته، وعندها يحتاج المحلل إلى رصد تداعيات الصور وما فوق الدلالات المباشرة من رموز لا يصلح لاستكناه ماهيتها إلا القراءة المنتجة الفاعلة واستغلال أقصى طاقات الحدس"[1] .

ومن هنا نتصور أن صورة الأرض تحمل في ذاتها قابلية التحولات والتماهي في كل الأشياء، وكل عناصر الطبيعة ما دام الشاعر يقيم متخيل الصورة المكانية وفق آلية التأملات وتراسل الحواس وتماهي الأشياء، فالأرض في تحولاتها تمتدّ إلى أشكال التصوير المختلفة، بل إن المتخيل الشعري يجعل من الأرض موضوع المحاورات والتساؤلات الإنسانية ومحور التنوع المكاني في النص الشعري، وهي تقنية تستند إلى تنويع اللغة الرامزة للأرض والمكان، وتكثيفها،لإنتاج معادلات الأرض/ الوطن،والأرض/الإنسان، والأرض/ الوجود.

**3-1 الأرض وثنائية الذاكرة والرؤيا**

وعبر هذه التقاطعات يستحضر النص صورة الأرض وفق ما توحيه جزئيات وتفاصيل التأملات التي تحوّل الأرض إلى مفهوم خاص، يخضع لانفعالات الذات لحظة إنتاج المكان صورة شعرية، بحيث يتوزّع تصوير المكان وفق معطيات الخيال والأفكار، فقد تصبح الأرض/المكان خلفية النص كما يمكن أن تكون جزء يساهم في تشكيل خلفية أخرى، ففي قصيدته "الوقوف في جرش" يتعاطى محمد القيسي مع موضوعة المكان/الأرض، لتصبح الأرض/ الوطن المستدعى في النص عبر مجموعة تفاصيل وجزئيات مكانية، بحيث يعتمد الشاعر على ثنائية الذاكرة والرؤيا في استعادة الوطن/الأرض، وهنا تكون الذاكرة محورا هاما في إعادة إنتاج المكان، يقول الشاعر:

وقفا نحْك على أسوارها    بعض ما يُوجعُ من أسرارها
ولْنمِلْ حينا من الوقت على    غابة تفضي إلى أغوارها
يا خليليّ فلم يبق سوى    ومضةٍ أو قبس من نارها
ليس ما يسكنني الآن شجا    بل صبا الأحباب من تذكارها
نفرتْ عنّي ظبيات الحمى    وتسرّبن إلى أشجارها
فكأنّ الحبّ ما كان و لا    كانت الأضلاع من سمارها
لم يعدْ لي في الورى من وطن    فاحسباني من لظى نوارها [2]

يُبنى المكان من ذاكرة المكان ويعتمد على ذاكرة النص القديم وشكله وموضوعه،إنه طلل قديم في ثوب جديد، أو طلل حديث يستدعي طللا قديما، كي تتراكم الذاكرة وعلى طريقة الوقف الطللية تستحضر نشيد المكان مستدعية كلّ فضاءاته وانفعالاته وأجوائه، وإذا ما عاودنا التأمل في هذا الطلل الحديث نجد أن البعد النفسي أول ما يملي كتابة الطلل، فالذاكرة تستدعي الزمان والمكان الغائبين إلى صورة المشهد وهنا يصبح "الطلل علامة سميوطيقية أي أنه شيء مادي يشير إلى حقائق غير مادية، وإذا كان الطلل هو في واقع الأمر مكان، فإنه في نفس الوقت يشير إلى الزمان لأنه مكان وقع عليه فعل الزمن فأهدمه، ولذلك يمكن القول إن الطلل علامة زمكانية"[3].

1- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 44

2-محمد القيسي . الأعمال الشعرية . ص531-541

3-سيزا قاسم. القارئ والنص العلامة والدلالة. ص:53

يقوم النص على العلامة الطللية، باعتبارها علامة أيقونية تحتمل التأويل، ومفتوحة على التعدد والاحتمال،نسميها علامة أيقونية لأن صورة الطلل وظفت كاملة وفي علاقة مع موضوعها المؤسس على المكان والذي بدوره يمنح النص أرضيته أو مكانه الخلفي، فهو في منظومة علامية ثلاثية الأبعاد، الأول يحتمل الثاني والثاني يحتمل الأول والثالث الذي هوالأرض/ الوطن، وإذا عدنا إلى صورة الطلل في نص القيسي، فإن بعده الأيقوني يتمثل في كونه صورة كاملة للمكان لا من حيث مكوناتها الجزئية ولكن من حيث هي صورة تتكامل فيها العناصر اللغوية لتشكل معا تلك الصورة المتكاملة، فالصورة الأولى هي الطلل الواقعي ممّلا في المشهد المرئي لآثار مدينة "جرش" هذه الصورة البصري الأولى لا تحضر في النص،إذ أن التي تحضر في النص صورة ركبها الخيال بالاستعانة بالذاكرة، إي أن العملية هنا هي حضور للمكان الغائب الذي هو الطلل القديم الذي صورته مخيلات الشعراء، وعلاقة الطلل الأول بالطلل الثاني هي علاقة البعد الثالث الذي هو الوطن/الأرض،المؤول من خلال الإشارات اللغوية والسياقية التي وظفها الشاعر، والتي تلخّصها عبارة"لم يعدْ لي في الورى من وطن".

تعتبر صورة الطلل هنا أيقونة لا علامة رمزية لأنها تؤدي وظيفة ثلاثية الأبعاد في النص،ولكونها علامة متعددة الارتباط بمستواها الواقعي والمتخيل وببعدها الخفي متمثلا في إمكانية التأويل الذي يحيل الصورة على الأرض الوطن، كما أنها من جهة أخرى تختزن مختلف الأبعاد النفسية التي تؤسس للحنين وللشوق وللإحساس بالغربة وهو الوجه الداخلي لامتداد صورة الطلل في الذات،ولذلك أشاربيرس(Charles.S.Peirce)إلى أن الأيقونة " علامة (لا يقصد هنا التعريف السوسيري للعلامة) أو تمثيل أولي يقيم مع ثانوي يُسمّى موضوعه علاقة ثلاثية أصلية والتي يمكن أن يحدّدها ثالث يسمى المؤول، ينشئ نفس العلاقة السابقة مع نفس الموضوع، هذه العلاقة الثلاثية أصلية أي أن المستويات الثلاث ترتبط ببعضها بحيث يكون الأول أصليا باعتباره صورة وما تحيل إليه يظل متصوّرا ذهنيا أو فكرة "[1].

إن استهلال محمد القيسي بالطلل يفتح نصّه على صورة المكان، ويصبح بوابة للمكان الخفي أوالمكان الغائب المستحضر من الذاكرة ،إذ أن تجليات الوطن تفتح على جغرافيته وجمالياته ، حيث ينقل المشهد من الطلل إلى الاستعادة الجزئية والتدريجية للمكان الأرض، فيواصل الشاعر تشكيله باستحضار صور الحنين للمكان يقول :

لأقلْ إنّ أحبّائي يسكنون هنا
وعلى مقربة منّا
على باب جرشْ
ولأقلْ إنّي أشمُّ الآن عطرًا من دَمٍ
ما جفّ يوما وارتعشْ
باسمهم أجمع أوتاري أبدأ
باسمهم أنزف لوني،
أتلألأ تحت شمس الجرح لكن ...[1]

---

1- Charles S .Peirce . Ecrits sur le Signe. Ed Seuil. 1978. P : 147-148

2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية64-68. ص: 514

تستعيد الذاكرة المكان من خلال تجربة الحنين للمكان ولساكنيه ، وهنا يعتمد الشاعر على ثنائية القرب والبعد، كما تتحوّل الحواس والألوان إلى ما يشير للمكان" إني أشمّ الآن عطرا من دم"و"باسمهم أنزف لوني"،" أتلألأ" فهذه الحواس تؤدي وظيفة الإشارة للمكان لأنها تستند إلى انفعال الحنين، فهي هنا معالم تعكس مرحلة بين الحضور والغياب، أو بين البداية والنهاية، أي نهاية حضور المكان البصري الماثل للعيان والذي تمثله آثار "جرش" باعتبارها علامة سميوطيقية، وبداية حضور ما يماثلها في الذاكرة وهو استعادة بقايا ذاكرة المكان بدء من استعادة العلاقات الإنسانية المتقطّعة ومحاولة التواصل معها عبر الحواس كعلامات تشير إلى وجودهم في مكان قريب من العالم المرئي، إذ فالمسألة هنا استعادة ذاكرة مكان تفصله عن الواقع المسافات، ولذلك ركّز النص على ثنائية البعد والقرب" وعلى مقربة منا" فالمقربة تشير إلى بعدين بعد نفسي يعكس القرب من القلب أو الحنين أو التعلّق بالغائب، وبعد مكاني يشير إلى القرب من المكان لكن الحدود هي التي تجبر على الانفصال والبعد.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن الذاكرة التي يكتنفها الحنين لا تستعيد مكانا متقادما في الزمن، ولكن تحاول أن تستعيد مكانا ممعنا في البعد فهو غائب ببعده عن الذات وليس ببعده في الزمن ، ومن ثمّ فإن الشاعر يواصل تشكيل المكان جزئيا ابتداء من الإنسان وانتهاء بجغرافيا المكان، ولذلك يظل التبادل مستمرا بين الطلل والوطن،وبين الطلل والأرض عبر الصور الشعرية المتعاقبة :

كيف لي أن أقتفي اللحظة غزلانا
على مدّ براري السنوات
خيّمتْ حول جرشْ
شربتْ ماء جرشْ
واستظلّتْ وبنتْ أعشاشها الخضراء في ظل جرشْ
ونمتْ في قلْب سنبلة وفاكهة هنا ،
وبكتْ جرشْ
كيف لي أن أستعيد
وطنا صار بعيدا
وأثيرَ الكلمات
وأسوّي ما انكسر.[1]

ينتقل الشاعر بين التبادلات المختلفة،وتتداخل عبر النص مفاهيم المكان بالزمان،إذ يتحوّل السؤال إلى موضوع الزمن والمكان معا "كيف لي أن أقتفي اللحظة..على مدّ براري السنوات"، تتداخل وحدات بنية المكان بوحدات بنية الزمان،وكأن أحدهما يحيل على الآخر، وينتج المكان جزئيا إلى أن يصل إلى الانفتاح النهائي على الوطن،فبين التساؤل الأول"كيف لي أن أقتفي اللحظة غزلانا" والتساؤل:" كيف لي أن أستعيد وطنا صار بعيدا؟" يختار الشاعر مسافات مكانية وعلامات سابقة تصبّ كلّها باتجاه المكان/ الوطن ، فالغزلان الواردة في السطر الأول تشير إلى استعادة جمالية المكان من خلال عناصر طبيعته، كما تحتمل العنصر الإنساني إذا ما اعتبرنا " الغزلان " تعبيرا مجازيا يشير لحضور الإنسان ، وابتداء من هذه

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية64-68. ص: 515

الإشارة الجزئية تتوالى في النص معالم الأمكنة أو التركيبات المكانية التي تعيد بناء المكان الوطن، فالتخييم حول جرش، وماء جرش، وبناء الأعشاش ..كلّها معالم مكانية تشكّل جزئيا مفهوم المكان بكل عناصر الحياة فيه، كما تخصّب الصورة الشعرية ببواعث الألفة المفتقدة، فالتخييم والعش، ما هي إلا علامات أيقونية لمرجعيات وأيقونات أكبر، فالعش والخيمة يحيلان على البيت والاستقرار، كما يحيلان على الوطن، وهكذا تتدرّج الصور في بناء المكان/ الوطن اعتمادا على البنيات المكانية الصغرى.

وعبر هذه المعالم المتعددة والمتنوّعة تتحوّل صورة المكان إلى شبكة من العلامات التي تحيل إلى جغرافيا شعرية تؤسّس لعالم داخلي أو لمكان فكرة وانفعال ماثل في الداخل، وهنا نعود إلى التساؤل الأول "كيف لي أن أقتفي" وهو ما يوحي إلى البحث في ركام الذكريات عن الطريق إلى المكان، كما يفسّره حضور العلامات اللاحقة في النص، وهذا التساؤل والبحث، ربما يكتنف الإشارة إلى التيه وضبابية اللحظة التي يبحث فيها الشاعر عن استعادة المكان، إنه في صورته الثانية يشير إلى تملّك إحساس فقد المكان والضياع وهيمنته على المشهد.

في هذه الأجواء النفسية المهيمنة على الصورة، يأخذ المكان أبعادا غرائبية تثير الدهشة،وتبعث معالم الحركة والحياة متماثلة تماما مع الخارج وما يحتمله من تناقضات ، تحاول الذات تجاوزها إلى عالم منسجم داخليا ، ومتوافق مع حركة النفس وتموّجاتها بين الأمل والألم وبين القرب والبعد، وبين مشاعر الخوف والألفة، هذه التناقضات تعكس تشتّت صورة المكان عبر مشاهد الطبيعة وما تشير إليه من حالات النفس :

وأضيفْ
باسم هذا الخريف
باسم عتم الليالي،
وحزن الرصيف:
هلْ رسمتُ النهارْ
دمعةٍ فوق قوسْ
أم كساني الغبارْ
ظُلمةً بعد شمسْ
ما أرى الآن عبر ستار الضياءْ
عبر هذا الغبش
هل تقولين لي يا جرشْ
باسم من يصعد الآن قلبي
إلى تلّة الهاوية
سأغني إذن
باسم من باعني للقفار (1)

تتحوّل البنية المكانية إلى مستوى آخريستحضر الأرض انطلاقا من مركز الذات وهو المركز الذي يحاول الشاعر من خلاله نبش أغوار التجربة والبحث عن بقعة ضوء في

1-محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 517

معالمه المظلمة، يكثف الزمن ويخلط الفصول شواهد على حركته الداخلية، فالخريف والليل والنهاروالشمس والغبار، علامات جعل من الحزن انفعالا أساسي هيأ للمكان، فالذاكرة مشتتة عبر مختلفة ومتابعدة كما أن الأمكنة لا تكاد ملامحها تتضح لأن ظلّ الطلل يعتمها ولأن ظلّ الذكرى يبعدها عن الوجود الواضح .

فالأرض في القصيدة مكان غير مسمى، لكنها تتراءى في كلّ العناصر ببعض جزئياتها، فإذا ما التفتنا إلى البنية المكانية في القطعة السابقة، نجدها تتشكل من تقابل بنية الظلام والنور كثنائية تسطّر الوجود والتمركز داخل الذات إذ يبتعد عن وجوده الشيئي الخارجي أو البصري الملموس، إلى وجود معنوي يُحس بالألوان والروائح، وهنا يتعامل الشاعر بمنظور بصري يعتمد ثنائية الظلم والنور، كبديل لثنائية الحضور والعياب تمهيدا لاستدعاء عناصر مكانية تتكشّف جزئيا عبر"جرش" وتركب الصورة الشعرية معالمها تدريجيا، يواصل الشاعر تشكيل أرض قصيدته حاشدا أبعادا جديدة ترتكز على الرؤيا، كما يواصل عملية استحضار الأرض عبر مفهوم التناسخ لتكتسب صورتها التحولات التي تتشبث الذات من خلالها باستدعاء المكان، كما أن الخطاب ينتقل بالنص من التمركز في الذات إلى اعتماد المشاركة عبر مخاطبة الحبيب، والملاحظ هنا أن صيغة الحبيب تعتمد المفرد الغائب المذكر كبنية صرفية، وهو ما يعيدنا إلى نقطة البداية عندما انتهى المقطع الأول إلى استحضار الوطن/الأرض، يقول الشاعر:

وأصمتُ لحظةً،وأرى حبيبي
أراه هنا
أرى الشجر الكثيف ورقصة الأغصان
.......
وإني صرخةٌ في أبعد الغابات
وأصمت لحظة وأرى حبيبي
وسنبلتين من قمح الجنوب
أرى برقوقة الوضّاح
أرى ما يفعل السفرُ
أرى التفاح
أرى أُفقا
ونخلا لاحْ [(1)]

تتجمّع الإشارات على المكان من خلال الانتقال من الذاكرة إلى الرؤيا، كما يتسع خطاب الرؤيا إلى المشاركة الحوارية بين الأنا والحبيب الغائب/ الوطن والذي يتجلى في مسار الرؤيا ومعالم الطبيعة " فالقصيدة تختزل بإيماء مضمر وتختصرفي إلماع خاطف حالة أوحالات ومواقف ودلالات، وتكتفي بواسطة إضاءات مباغتة ومفاجئة بخلق جو يتأرجح على حافة الرؤية والرؤى حيث يلتقي البصر والبصيرة، فتخترق من بين توحدهما تخوم المحدود إلى اللامحدود"[(2)] .

الرؤيا في بعدها الأول تتجه مباشرة إلى الأشياء كعناصر أساسية تتضمن مفاهيم المكان ،

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 518

2- عدنان قاسم. لغة الشعر العربي. دار الفلاح.الكويت.ط1. 1989. ص: 157

فمنذ البداية يتدفق عبر الرؤيا الحبيب / الوطن ، وهنا تحمل دلالة الحبيب قوة علاقة القرب إلى النفس ، إذ أن هذا الحبيب المخاطب
في صورة جزئية كلية يتجزأ عبر أسطر النص في البعد الشيئي لعناصره، فالسنبلة، وقمح الجنوب، والتفاح، والنخل هي أوجه متعددة للرؤيا وصور جزئية تركب في النهاية صورة الوطن الحبيب، وهنا يختصر الشاعر مفهوم الأرض في مفهوم الوطن، لكن ورغم لغة التجسيد هذه فإن البعد المكاني يظلّ فكرة تقيم داخل الذات وتنبع من توتّر المركز الأول الذي أثاره الطلل، ومن ثمّ فإن صورة المكان، عندما انتقلت من صورة الطلل إلى صورة الأرض وأخيرا صورة الوطن إنما أنتجت انتقالا في مفهوم الزمن، وذلك بالانتقال من الماضي المستعاد بالذاكرة إلى الحاضر والمستقبل المؤطّر بالرؤيا.

الشاعر حين تصويره للمكان ينساق وراء متابعة الجزئيات و العناصر المكمّلة لتلك الرؤيا، فاللاوعي الممثل في معاناة الفقد، والخوف من إمكانية طول الغياب يسيطر على تركيز المشهد المكاني، ومن ثمّ يطيل في متابعة التفاصيل والعناصر، إذ سرعان ما يعود الشاعر بالنص إلى نقطة التذكير بالغياب والبعد عن المكان من خلال البحث المستمر عن الحبيب، يقول الشاعر:

كيف على مرِّ الساعات تدورُ الأفلاكْ
كيفَ يجيءُ الصيفُ وأنتَ هناك
كيفَ يجيءُ الصيفُ ولا ألقاكْ
كيف أراكْ
لغيابك وقعُ السّيف ،
كيفَ تسبّح في الأفق الأطيارُ،
وتسبّح في البحر الأسماك
تتمايل الأعشاب الأرض إذا داعبها الريح
ولا ألقاك
وأنا لا أرضا أصل ولا أنساك
كيفَ يلوّن هذا الحنّون الأحمر وجه الأرض
وتزهر في الحقل شجيرات اللوز
ولا ألقاكْ
كيف تعرّج نحو السفح
ويمتلىء الوادي بشذاك
وإذا لاحت في البعد يداكْ
والتمعتْ عيناك
تحتفل الغابةُ
والأشجار تخفّ لمسراكْ
وأدور ولا ألقاكْ
كيف أراكْ [1]

1- محمد القيسي- الأعمال الشعرية. ص:523-524

يتشكل المكان عبر تموّجات استفهامية بين الفضاءات والأمكنة، فالتساؤلات المتوالية والمكررة تواصل بناء أمكنتها لتشكيل مقاربات نفسية تبعث جدل الذات وحيرة سؤال التيه "كيف ألقاك"، ويقدّم عالمه بلغة تنتقل عبرمساحات شاسعة، ومتنوعة "الأفلاك،الأفق، البحر، عشب الأرض،وجه الأرض، الأشجار" كل هذه العناصر ترتبط بشكل أو بآخر بالفعل" أدور" وبنتيجة تتكرر "لا ألقاك"، وكأن الشاعر يسرد قصة البحث عن المكان، ويعبّر عن وجوده في اللامكان، ولذلك يتكئ على عنصر الزمن المكمل لحركة الرؤيا التي بدأها في المقطع السابق.

غير أن الحركة المتكررة عبر السؤال "كيف ألقاك" والتي يؤكدها الفعل"أدور"،تدل على التمركز الدائم للذات في عالمها الداخلي وما علق فيه من ذكريات، إذ أن كل المساحات الموظفة ثانوية ترتبط بما يبدو لنا عالما خارجيا، لكنّ اللامتناهي الموظف في النص يتجه نحو العالم الداخلي الكامن في أعماق الذات، والماثل في المسافات البعيدة للذاكرة، واللامتناهي يجسده فتح المكان على الحركة في الزمن والمكان، إذ أنها حركة لا يتحدّد اتجاهها كما أنها لا تصل إلى إجابة ثابتة عن التساؤل الأول"كيف ألقاك" وهو تساؤل يستمر باستمرار الحركة. ولذلك هو استمرار للبحث –ليس عن مكان فقط –وإنما يتعدّى ذلك إلى البحث عن وجود ، وعن هوية ترتبط بالانتماء للأرض المفقودة، وهو أحد الجوانب الخفية وراء السؤال .

**1-4 الأرض والعوالم الممكنة**

إن التحولات التي تخضع لها صورة الأرض باعتبارها عالما ممكنا، تستمرّ في نسج تبادلاتها أو تماهيها في العناصر والأشياء، وأهم ما يثير ذلك هو تحوّلها إلى عالم داخلي أو كون داخلي تتمركز فيه الذات وتتخذه مصدرا لإحساس بالوجود في الداخل، وهو إحساس ينمّيه عبر مختلف النصوص الشعور بالخوف من المجهول، ومن فقد الأرض/ الوطن، وهو ما يفسّر تحوّل هذه الأرض/ الوطن، إلى عالم مستقل عن العالم الخارجي، فلا تستقر عند حدود معينة،كما لا تتوقّف ضمن مسار ما، فعلاقاتها تتجاوز الواقع المرئي، وترتبط بما تمليه الذاكرة أو الرؤيا الشعرية .

ومن هنا تنهض مهمة المكان /الأرض ببعدها الجمالي كصورة شعرية أو متخيل يرتكز خاصة على روافد من لغة المكان، تعبر المساحات والاتجاهات وتحطّم الأبعاد الهندسية باعتبارها صورة تبنى في الداخل ، ورغم ذلك فإنها لا تبنى من وهم بل على العكس يبني الشاعر أماكنه تأسيسا على الواقع وأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية بصورة عامة، لأن الشاعر"قارئ للواقع،وهو الأقدر من غيره على احتواء ترابطات الأشياء ببعضها البعض، وهو بحساسيته اتجاه ما يفرضه الواقع عليه، يستطيع التقاط وشدّ الأشياء المتباعدة والأكثر غرابة إلى بعضها، وهنا يمنحها بعدا ظاهراتيا، لأنه لايوجد خارج، بل إن كلّ شيء متمركز حول ما يحدث في الداخل"[1].

إن أبرز ما في صورة المكان/الأرض، قدرتها على التحوّل المفاجئ وحمل السياقات الثقافية والفكرية المختلفة، كما أنها في تحولاّتها لا تخضع لمتغيّر ثابت، وهو ما يمنحها

1 Christine Dupouy. La Question du lieu en poésie. P: 207

نسبية عالية في الصور التي تلتقط مشهد الأرض، بل إن كلّ الأماكن، ومهما كانت محدّدة أو مسماة، تصبّ في النهاية في مفهوم الأرض، يقول عزالدين المناصرة:

هذه الدرب تفضي إلى الوجع المزمن الهارب فينا
المقيم بنا..والدروب سواسية وإن اختلف الشكل
كل البلاد أسى واغتراب،دموع، فراق
كأن ضلوعي مزار عتيق، كأني ولدت وقد منعوني
من الاشتياق
المقابر لي والتشرد لي والتمزق لي والتباعد لي
كل شيء خذوه... ولكن لي منزلا في جبال الخليل
كل شيء سينطق يوما ..رماد القبيلة يحكي،صهيل الخيول.[1]

يتابع الشاعر رحلة البحث عن الأرض/المكان، بمتابعة البحث عن عالمه فالدروب تؤدي إلى داخل الذات وأمكنة الأوجاع التي يركبها افتقاد المكان،يؤهل كلّ الأشياء لتصبح صورا تلتقط بقايا الوطن في الذاكرة ، والتي يحرص الشاعر على الاحتفاظ بها، فالإشارة إلى " الشيء" بدلالتين مختلفتين الأولى في صورة "كل شيء خذوه" وتوحي إلى كل العناصر القابلة للأخذ والانتقال، غير أن الصورة تستدرك من هذه الأشياء صورة المنزل " لكن لي منزلا في جبال الخليل" وهو ما يجعل من بنية الشيء بنية مكانية بالدرجة الأولى لكنها بنية غير قابلة للمساومة أو التخلي عنها، حيث يعود الشاعر ليؤكد البعد المكاني للشيء عندما يجعل ما تبقى من أشياء شاهدا على ذاكرة المكان/الأرض"كل شيء سينطق يوم.."فالأرض أو المنزل وجهان لحضور المكان ولتحوّل عناصره عبر هاتين البنيتين،كما أن"المناظر تشير إلى أشياء واقعة في محيطها،وذلك ما يعني أن المنظر الطبيعي صورة وتقديم للأشياء عند غيابها[2]. غيرأن الشيئية في النص تتجاوز مجرد الإشارة للمكان إلى اعتبارها علامة تدلّ على الوجود، أي وجود الذات في المكان والانتماء إليه من الداخل، واعتباره من مكوّناته الأساسية، ولذلك شكلت بنية أساسية في الصورة رغم أن ظاهر الأشياء الأخرى يدلّ على العكس، حيث أن الشاعر لخّص من خلل هذه البنية صلته بالمكان، إذ جعل من كل الأشياء شاهدا على وجوده وانتمائه " كل شيء سينطق" وإذا حاولنا تقويل الشيء الذي سينطق، فإننا لا نبتعد عن صورة "الدروب" التي تؤدي إلى " ضلوعي مزار عتيق"، وما دمنا تحدّثنا سابقا عن رؤية المكان /الأرض من الداخل فإن الشاعر يؤكّد مباشرة حدود تواجد أمكنته الملخصة في "الأرض، الوطن ، المنزل".

ومن هذه الثلاثية السابقة فإن الصورة الغائبة هي الجمع بين هذه الأنواع من الأماكن ، فعالم الشاعر لا يختلف عن هذه التنويعات الثلاث" الأرض، الوطن، المنازل" إذ أنها نفس التنويعات المتكررة والمصاحبة للصورة الشعرية سواء أكان تركيز الرؤية في الصورة على الأرض، أو على الوطن، أو على المنزل، وهي نفس اللغة والبنية المكانية المتكررة في الشعر الفلسطيني، في نصوصه المختلفة.

ولذلك فإن التعامل مع مثل هذه البنية المكانية، يأخذ في الاعتبار كونها علامات ذات

1- عز الدين المناصرة . الديوان. ص: 378

2- Catherine Chauche. Langue et Monde,Grammaire Géopoétique du paysage contemporain . L’Harmattan. Paris. 2004. P : 140

أبعاد تؤسس للمكان كمتخيل، والمتخيل هنا لا ينفصل بالضرورة عن الواقع، لأن الواقع مرجعه، أي أن المكان المتخيل عند اعتباره علامة سيميائية يصبح علامة أيقونية عندما يتحوّل إلى صورة ذهنية أو فكرة، مرجعه الواقع، وهذه الصورة الذهنية تصبح بدورها مرجعا لعلامة ثالثة هي ما تنتجه من دلالات وأبعاد . وهذه جميعا هي الحدود الفاصلة بين العالم الواقعي والعالم الشعري، كما أن العلاقة مع الأشياء علاقة متحولة عبر المكان،فيتسّع المكان/الأرض إلى كل العناصر المادية والمجردة، وتستمر باستمرار النص الباحث عن الأرض الخلفية للقصيدة،وما يدل على استمرار الظاهرة، هو تراكمات هذاالموضوع وتواصل إنتاج صوره مع شعراء الأجيال الأخيرة، ومن ذلك قول الشاعر بشير شلش[1]:

لأنّ الرحيل ثياب نعلّقها على مشاجب الأمكنةْ
وعصفور يبني عُشّ سقسقته على الشجرة الممكنةْ
فإني على علاقة بالأشياءْ
مع الرملِ والبحرِ وزرقته والمدى والسماءْ
أنّى حللت أقمتُ

يتقاطع هذا النص مع غيره من حيث إنتاجه للمكان/ الأرض بتوظيف نسيج متقارب من البنية المكانية المعتمدة على الحركة والصورة المرتبطة بعالم الخارج، إذ أن لغة المكان تتكرر بنفس البنية، بدء من مفهوم البحث عن الأرض ونسج علاقاتها بمجموع أمكنة ترتبط جزئيا أو كليا بالمتناهي. ونلاحظ هنا استعمال صورة "الأشياء" بما يتضمن علامة المكان، فالخيال في تقديمه للمكان يرتكز على زاوية نفسية تقدم الداخل وأخرى جغرافيا تقدم عالم الخارج لتشكل في الأخير بعدا وجوديا تأسيسا على فكرة البحث عن العالم الممكن، وهذه الفكرة يحرّكها باستمرار افتقاد المكان في الواقع.

وبعد أن تحدّد الصورة علاقة الذات بالمكان ممثلا في الأشياء التي يوزعهاالمشهد في الرمل والبحر والمدى والسماء لكن هذا التحديد على تنوعه يضيق أن يحتوي الممكن المفقود، ولذلك تنفتح الصورة مرة أخرى على اللامتناهي في الكبر وهو ما يحوّل المحدود لامتناهيا،والمعلوم مجهولا، فالذات تبحث عن أرضها في كلّ العناصر والأشياء، وبالنتيجة تتناسخ الأرض في كل الأشياء ما دامت الأشياء تشكّل سيميائية الأرض وجغرافية مكانية تمتدّ إلى اللامتناهي ، يواصل الشاعر :

علاقاتي مع الشجر المحيط ومع صدف الوقت والأغنية
علاقاتي مع الأشياء كأنني مقيم ههنا حتى الأبدْ
في البيت أقيم علاقاتي مع خزائني وكتبي
وقهوتي العربية السوداء وتعبي
لذا أقيم علاقتي مع الأشياء كأني باق للأبدْ
وكأن ما حولي من الأشياء زبدْ [2]

يعود المتخيل لاختصار الأرض/ المكان في الأشياء، حتى يصبح مفهوم هذه الأخيرة متراوحا بين الوجود والعدم إذ أن الشيء يولّد نقيضه، فالعلاقة تقام مع الأشياء تعني الوجود

---

1- غسان زقطان. شعراء من فلسطين، ص: 102

2- غسان زقطان. المرجع نفسه، ص: 102

" كأني باق إلى الأبد" وكما تعني في الوقت نفسه العدم " كأن ماحولي من الأشياء زبد، وهذا الخيال يركّب رؤيا تصوّر المكان من الداخل ، فالأرض الواقعية هي الأرض المتخيلة، بينما عالم الواقع عدم ولا يمكن أن تقام الرؤيا على أنقاضه. وربّما يقودنا التساؤل عن الأشياء إلى عمق الصورة، ومشهدها الخفي، حيث يتواتر في النص تركيب يوحي في ظاهر إلى وجود نوع من المنطق الاستنتاجي للمكان، إذ أن الشاعر يقيم علاقات مع عنصرين أساسين، فالأول يوضّح طبيعة عناصره فيسميها ويشير إليها "علاقاتي مع الشجر، صدف الوقت، الأغنيةخزائن، كتب، قهوة..تعب" أما المستوى الثاني من العلاقات فيبدو غير واضح وغير محدد بل يسميها على الإطلاق"مع الأشياء مع تأييد هذه العلاقة الثانية، وهو ما يفتح الصورة على تساؤل يقيم علاقة أخرى بين الشعري والفلسفي، فما هو الشيء أو الأشياء؟ ربما هذا هو جوهر القضية، إذ يحوّل الشاعر البحث عن المكان إلى بحث من مستوى آخر يحاول أن يقدّم من خلاله أسئلته الوجودية والماورائية، لأن سؤال الأشياء سؤال فلسفي في جوهره، إذ أنه يفتح المكان على اللامحدّد واللامتناهي، لأن "الشيء حسب التصور الكانطي، مجهول غير محدد، وتعبير شكلي لكل موضوع وكل وجود، وهو ما علّق عليه هايدغر بقوله"مجرد التفكير لا يمكن أن يكون الحكم المتخصص المحدّد لشيئية الشيء، ويعود ليعلّق عن السؤال" ما هو الشيء" بأنه نفسه التساؤل حول " ماهو الإنسان؟"[1]

وربّما تساعدنا هذه المقاربة الفلسفية على فهم العلاقة بين الشاعر والأشياء ، أو بالأحرى بين الصورة الشعرية المرتبطة بالأشياء وبحث الشاعر في تجاربه الذاتية، وهو ما يفسّر البعد المكاني للشيء في النص، باعتباره بحث في المكان الأرض، إذ أن تجربة الصورة هي بحث عن المكان أو عن الوجود في المكان وهو مايلّخصه قول الشاعر:" لذا أقيم علاقتي مع الأشياء كأني باق إلى الأبد" ومفهوم الأبدية هنا لا يرتبط بمقياس الزمن بقدر ما يرتبط بالإحساس بالوجود في المكان وهو ما وضحته صورة قبلها تصب في نفس الاتجاه "أنّا حللت أقمت علاقاتٍ مع الشجرالمحيط ومع صدف الوقت والأغنية" فالحلول والإقامة والشجر والصدف لغة مكانية بامتياز وهي تختزن في سرّها أبعاد الحياة والإحساس النابض بالوجود في الداخل ، أي أنها من وجهة أخرى أمكنة داخلية تقيم جدل الداخل والخارج، وجدل الهنا والهناك. وفي مثل هذه الصور لاترد الأرض عينيا وإنما هي نتاج تداعي الحالات النفسية المصاحبة لإنتاج المكان،بما أن الذات تداوم البحث عن وجودها وعن أمكنة استقرارها في أجواء يصاحبها الخوف من فقد المكان، فاللاوعي يشكل لغة المكان في هذا الاتجاه أي في اتجاه البحث عن أرض الداخل كتعويض نفسي ضروري لأرض الخارج،فالشاعر يبحث بين أشيائه عن أمكنته وعن أرضه، المتناسخة في كل العناصر يقول الشاعر:

مثل شيخ تعوّد فقد البنين
ساهم وطني، موغل في السنينْ
كلّ زيتونة فيه تذكر زارعها
كلُّ حنّونة فيه تعرف قاطفها
والمحاريث تعرف أثلامها في الحقول

---

Arnaud DEWALQUE. Heidegger et la question de la chose. L'Harmattan. Paris-1 2003. P:125-126

منذ أن حسرتْ ماءها عن مداهُ البحارْ
وتجلّتْ تضاريسه:
رشّةُ العطر في زقّة العرس
والصخرُ والنهرُ، والتربةُ التبرُ
والبَدُّ والحصْدُ، والتينُ والزيتُ
يُغزى ويحتلُّ، لكنه واقف وطني
مثل شيخ تعوّد في الحرب فقد البنين.°[1]

يشكّل الخيال أمكنته كتفريعات لفضاء يأخذ أبعاده، ويتوغّل في الذات لأن الأرض/ الوطن يمعن في وجوده في الداخل وصورة "شيخ تعوّد فقد بنيه" هي صورة للوطن المفقود، إذ أن عامل الزمن ورغم ما يحدثه من تغيير لا يفنيه، بل يظلّ باق صامد في انتظار عودة أهله، فكلّ العناصر الموجودة فيه تذكّر به وبطبيعته. قد تبدو هذه العناصر كقوالب جاهزة تتوزع عبر الصورة فهي تتكرر في الشعر، وتختزن معالم المكان، إلاّ أن هذه القوالب علامات ثابتة وبنية لغوية للمكان تحاور واقعه وتحرّره من هيمنة الصورة الواقعية، ولذلك فهي تفتحه على الفضاءات المختلفة باعتبارها موجّها للدلالات، فبنيات مثل:الحنون، المحاريث، الحقول، العطر، الصخر، التربة، النهر، التين، الزيت" تتخلّى عن مرجعيتها اللغوية وتتحوّل إلى أبعاد تجعلها معيارا للمكان، إذ أنها لا تستدعي المكان /الوطن فحسب وإنما تستدعي تجربة الإنسان في المكان وتستعيد العلاقة بين الأشياء والإنسان ، إذ أنها تكتسب حركتها كمتغير يرسم معالم الأرض ، أو هي الأرض الثابتة في كلّ هذه العناصر، ولذلك يُنظر إليها" كمحرّكات، هي نفسُها أمكنة فارغة من أي محتوى ثابت لأنها توليدية تحرك تموضا لانتظام معين للمتخيل في فترة تاريخية محددة، ومن ثم فهي نفسها لانمطية، لأنها كونية"[2].

وبهذا التصور فإن المتخيل لم يكتف بصورة نمطية للمكان رغم تكرار موضوعه ولغته، لأنها صور–رغم ما يبدو عليها من ثبات– تظلّ تتحرك عبر فضاءات المكان، وتستمرّ في تحولاتها لأنها تأخذ في الغالب بعدا كونيا. يقول المتوكل طه:

صعبةٌ هي الأرضُ،
صخرتها لا تلين،
لها خفقةُ النجم والريح،
وزمزم ماء الجريح
وورد الضريح
ولا ترتضي غير عشاقها [3]

تُستدعى الأرض إلى القصيدة مباشرة ويمعن الشاعر في تعريفها، وكأنها الذات تواجه أرضها أو هي الذات تتقمّص الأرض، فالخيال يربطها بوجود حيوي داخلي يبعد عنها صفة الثابت، لأنها في تحولاتها تكتسب صفات وأبعاد نفسية ، فهي صعبة ، خافقة ، ومتسامية ،

---

1- مريد البرغوثي. طال الشتات. ص: 38

2 - العربي الذهبي.شعريات المتخيل.اقتراب ظاهراتي.المدارس.الدار البيضاء .ط1. 2000ص: 240

3- المتوكّل طه. الأعمال الشعرية.م العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط1. 2003. ص: 261

أسطورية، ومقدّسة، هي معشوقة تستلذّ بعشاقها، فالمخيال يجمع لها تركيبا غرائبيا يحوّلها فضاءات لا متناهية وغير قابلة للتحديد، ورغم ذلك يستمرّ المخيال في محاولة الإحاطة بها واحتوائها، ومن ثمّ يعود إلى بدايات الأرض :

والأرض تبدأ من عرس جدي ونرجسة المرأة البكر
والأرض لمّ رأت لهفة الجدّ راحت تخيط لها ثوبها
من زهور ونور، وفاضت له بالحبور، هي الأرض
تبدأ من كوكب الصدر قبل الأوان .
والأرضُ رمّانتان من النار، أو زهرة جلّنار، نسجّي
على ريحها من مضى صعُدا للنهار. ونبكي لها كلما
اشتدّ شوقُ الغريب إلى جرس في الجدار.
هي الأرض مذبحة للزغاليل..
أوجنّة للمواويل في حضرة السيد العدل
هي الأرض إن بقي الطفل فيها،تكون الديار، وإن راح الصهيل
تنام على ذلّها دون دار [1]

ترتكز صورة الأرض على الذاكرة كمخيال يستعيد المكان ويركّبه وفق الأبعاد النفسية والوجودية، يعود الشاعر ليطرح نفس القضية، بداية الأرض، أو بداية المكان، تستدعي الذاكرة تاريخ المكان، تاريخ دون تفاصيل، وعبر الأرض التي تبدأ من عرس الجد، يستنطق الشاعر هوية الانتماء ونسبة المكان إلى الذات، فالإشارة التاريخية التي توفّرها مفردة "الجد" تستدعي أيضا ما تختزنه من إشارة للنّسب والزمن ، إن الموضوع الخفي الذي تستدعيه موضوعة الأرض، هو مواجهة الآخر في اختلاقه لنسب على نفس الأرض.

فتحوّلات الأرض لا تنتهي عند هذه الإشارات، إذ أنها تعيدنا مرّة أخرى إلى مفهوم الداخل والخارج مغلّفا هذه المرّ بمواجهة الآخر،وإظهار الصراع إلى سطح الصورة، وهو ما يفسّر تركيز صورة الأرض على بعدها التاريخي والذاكراتي، وعلاقاتها بالإنسان الفلسطيني " الجد"، ومن ثمّ فإن جمالية المكان/ الأرض في تحوّلها تُكتسب من الفضاءات التي تفتحها على المتخيّل، وعندما يختصر الشاعر مرّة أخرى صورة الأرض في الانتماء، فإنه لايفوته أن يقرنه بالبقاء"هي الأرض إن بقي الطفل فيها،تكون الديار" فالتركيب الشرطي للصورة يفرض تصور علاقة منطقية بين حدّين يستلزم الحدّ الأول وجود الثاني، فالانتماء للأرض،انتماء للوجود، وهو ما يحمل الصورة إلى بعد ثالث خفي يلخّص العلاقة بين الأرض والذات في ثنائية الحياة والموت، وهو ما يكّسب صورة الأرض دلالة الحياة والوجود، وفقدها هو الموت والعدم.

إن مسألة التحوّلات في صورة الأرض في الشعر الفلسطيني، لا تتقيد بضوابط محدّدة لكونها حالة ارتباط متعدد الأبعاد بين الإنسان والمكان والوجود، وأهميتها في النص هو كونها صورة كلية تختزن فاعليتها على مستوى المتخيل باعتبارها صورة ركّزها الخيال وميّزها بإكسابها مرونة التحوّل وقابلية احتواء العناصر اللغوية المختلفة والانسجام معها في بلورة أبعاد وفضاءات النص.

---

1- المتوكل طه. المرجع نفسه . ص:262-263.

وما دامت موضوعة الأرض خلفية القصيدة الفلسطينية،فإن كثافة حضورها عُدّ من أولويات الشعراء، لما لها من أهمية ومرونة في إثارة الذاكرة وتخصيب الرؤى الشعرية، كما أنها حاضرة في المتخيل الشعري كذاكرة مهدّدة تلوذ بالكتابة لتحقيق وجودها وانتمائها وأبعادها الكونية والإنسانية. وهو ما يثيرالقراءة ويحفّز الانتباه إلى العلامات البديلة عن الأرض باعتبارها علامات تمارس وظيفة تحويلية، تتماهى عبرها منظومة الأرض،وتكسبها القدرة على فتح فضاءات دلالية جديدة، فالرمل والتراب والصحراء والبحر،والبيت والسجن والزيتون والبرتقال، شكّلت علامات بارزة في الشعر الفلسطيني، واعتبرتها كثير من الدراسات من بين بوابات فلسطين في الشعر الفلسطيني المعاصر، ولا يكتفي وجوده في النصوص الشعرية بالحضور في صور النص، إذ كثيرا ما نجدها عناوين لقصائد شعرية حوتها دواوين الشعراء في مختلف الأجيال والمراحل، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، قصائد: الأرض والرمل، لمحمود درويش[1] وقصيدة مرايا ترابية لإبراهيم نصر الله[2]، ومنازل في الأفق لمحمّد القيسي،[3] ونشيد الصحراء والأرض للمتوكل طه[4]. وإذا نظرنا في مجالها الزمني فإننا نلاحظ أن هذه النصوص، تمتد حسب سنوات الصدور من سنة 1970 إلى سنة 2003، وهو ما يشير إلى أن موضوعة الأرض بتحوّلاتها المختلفة لم تنقطع عن هذا الشعر على امتداد مراحله وأجياله، فالأرض، والرمل والتراب والصحراء من العلامات السيميائية الكبرى التي تضمنت إشارات المكان وعكست حضوره في الذاكرة وعبر الصورة الشعرية، وهي التي أسست لخيال الأرض وربطت بين الواقع والمراحل الشعرية المختلفة، ولا نفهم من ذلك أنها تؤرخ الواقع، وإنما ربطت الرؤيا الشعرية بواقعها لا كما هو ولكن الواقع الذي تبنته الصورة الشعرية باعتباره حركة الانجاز الإبداعي وصورة لتقاطع عالم الذات بعالم الواقع"في حين أن العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة تقاطع بين عالمين لهما دلالتهما المفردة.وأن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع"[5]

وإذا راجعنا العناوين السابقة، نلاحظ أنها منذ البداية تؤطر ثنائية الخارج والداخل من خلال حضور وغياب المكان، وهي كذلك لاتنفصل عن حركة الزمان والمكان، لأن استعادة "الأرض" تتم عبر حركتي الذاكرة والرؤيا، فهذه الثنائية تراكّب صورة الأرض وتستعيدها في تحولاتها المختلفة وهو ما يقدّم الصورة في شكل انتقال يستمر من تحوّل إلى آخر، حيث أن أنواع العلاقات بين هذه التحولات وعلى مستوى الصورة نفسها تقوم على التداخل، والتقاطع، فكلّ علامة تختزن الأخرى ، وترتبط بها من زاوية ما، وحضور نسق يستدعي نسقا غائبا، وهكذا تتكامل العلامات في بناء فضاءات النص، باعتبار أن العلامات المكانية في اللغة تختزن في جزئياتها الدلالية الأبعاد الحضارية والثقافية للأفراد والجماعات، ذلك لأن المكان الذي نحيا فيه ليس سلبيا ولا صامتا ولكنه يحمل دلالة تتخلل جميع الأبعاد

---

1- محمود درويش. الديوان. مج أعراس. ص: 618

2- ابراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية. ص: 537

3- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 553

4- المتوكل طه الأعمال الشعرية. ص:261و 368

5- حسين خمري. فضاءات المتخيل. ص: 56-57

والإحداثيات والأركان والظواهر الطبيعية والأشياء التي تحيط بنا "[1] وفي هذه الملاحظة يتضح أن المكان يختزن في تسميته قيما أخلاقية وثقافية ودينية ، وما يتعلق بمظاهر الحياة الإنسانية ، كما يقيم علاقات إنسانية تعكس مختلف الثنائيات الممكنة، البعد والقرب، والحياة والموت، وتتعدد هذه الثنائيات بتعدد وتنوع العلاقات بين المكان والإنسان.

ففي قصيدة الأرض، لمحمود درويش، تتنوع حمولات العلامات المكانية وصور حالات الاتصال بالأرض عبر مجالي الأنا والآخر، والأنا والهناك، كما تنتظم دلالاتها كقيم فردية وجماعية تشكّل أبعادا متداخلة، ومتشابكة العلاقات بحيث يصعب الفصل بينها على مستوى الصورة لطبيعة تركيبها المتداخل والمفتوح داخل سياق تتقارب علاماته،رغم تباعدها المعجمي، ووفق هذا التركيب، تنمو صورة الأرض وتستمرّ في سلسلة متواصة من التحولات، تبعث المكان في فضاءات أسطورية وتاريخية ودينية. هذا النص يلخص تحولات صورة الأرض ويختزل التصور العام لتطور هذه الصورة في الشعر الفلسطيني، حيث أنها" تشكل رمزا مشتركا لشعراء فلسطين كافة، لدرجة أن هذا الشعر قد أنتج معجما شعريا خاصا للأرض،كما نجد عند الشعراء سميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان محمود درويش، وسبقهم عبد الكريم الكرمي(أبو سلمى) الذي كان أول من استخدم هذا الرمز في شعره..وقد طور منها رمزه الدال على الحبيبة الذي التقطه شعراء المقاومة وجعلوه رمزا مركزيا واستعارة كبرى، يدورحولها شعرهم"[2]. وهي بحضورها الجمالي في النص، وظفت لتستوعب كّل تجارب الوطن والمنفى والإنسان في غربته، إذ تحضربحمولاتها الواقعية وبموروثهاالديني والتاريخي والأسطوري،كما تقمّص الشعراء من خلالها القيم الفكرية والإنسانية والحضارية، وهذا التكثيف اتجهت فضاءاته نحو الثقافات الإنسانية، حيث تشبّعت بالمفاهيم المختلفة،والمتمحورة حول موضوعات الانتماء والوجود والبعث والخلاص، والخصب والميلاد، وهي دلالات سوف نتناولها عند دراسة دلالات المكان.

وتتنوع مستويات لأمكنة في قصيدة -"مرايا ترابية" لإبراهيم نصر الله- بين عالم الداخل وعالم الخارج ووفق هذه الثنائية تتأسس المكانية بين تفاصيل الذات وجزئيات الواقع،إذ يدخل "التراب" كعلامة مكانية في سلسلة تحولات تروي سيرة الأرض وسيرة الإنسان،بحيث يبدو المكان/الأرض معادلا للروح، وضميرا فرديا وجماعيا ، يقول الشاعر:

قد يكون لنا في التراب ظلال..
هي الروحُ
من سيطوف بنا ؟
حين ترحل عنا
ومن سيحجّ إلينا لتبقى
مكان الزمان
هنا
وهنا

---

1 - سيزا قاسم. القارىء والنص العلامة والدلالة. ص: 50
2- علي ناصر. بنية القصيدة في شعر محمود درويش.ص: 148

قد يكون لهذي الظلال ظلال:

همو..
نحن
أنتَ
وأنتِ
أنا [1]

يحاور الخيال الشعري المكان من خلال توحد الذات مع التراب وبهذا التوحد تمتدّ الصورة في بناء المكان ومتابعة محطات الرحيل عبر تعاقب الرؤى في تصوّر شامل للأرض تتجزأ مكوناته وتتوزع مع تنويع تحولات التراب والتجارب المختلفة التي يرتبها الشاعر على طول القصيدة .

تتأسس التحولات انطلاقا من الذات الباحثة عن أرضها "قديكون لنا في التراب ظلال"، فالنص لا يعين مكانا في ذاته، ولكنه يبحث عن هذا المكان من خلال لغة الإشارة " هنا ..هناك" ولغة الضمائر"هم نحن أنتَ أنتِ أنا"، فهو يختار الدخول إلى أمكنته بالبحث عنها وسط ثنائية الداخل والخارج وفي سياق تاريخي يميزه الصراع مع الآخر، فهو ظلال تبحث عن ظلال، وروح ترحل إلى مكانها لتقترب من ذاتها، ومن عالمها، فمؤشر اسم الإشارة "هنا هناك" ينحرف بالدلالة إلى مكانية فلسفية بدل المكانية الجغرافية، فشعرية التحول تمتد إلى مكان ينتجه الخيال من خلال معطيات تنهض بمفهوم روحاني للأرض،وهو ما جعل الصورة تقدّم المكان في مقاربة تتجه به إلى التقديس ، فالحج والطواف" فيهما من دلالة القداسة، ما يجعل الروح مركزا لهذا المكان "من سيطوف بنا؟ من سيحج إلينا؟" كما أنها تحضّره للتحولات القادمة جاعلة من مفهوم الزمن أساسا لها :

في التراب خزائن للوقت مكسورةٌ
ودقائق مخلوعة عن عروش الطفولة
بحر رذاذ الثواني
ووقع خطى الهذيانْ
اندلاق السنين على الصفحات القديمة
دهرٌ
تطارده غابة السنديان
وإيقاع رقص بعيد
على جثة السنديان
في التراب خزائن هائمة
حلمها جسمنا
حلمها اللامكان[1]

تتداخل عناصر المكان والزمان في بنية لغوية توحّدهما وكأن الصورة تعود بالمكان إلى بدايات تكونه ، ليصبح عالما خاصا ينعدم فيه مفهوم الزمن أو المكان، فهو امتداد بينهما لا تتحدد معالمه"في التراب خزائن للوقت، ودقائق مخلوعة عن عروش الطفولة"، فلغة المكان

1- ابراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية. ص :537
2- ابراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية. ص :538

تكاد تختفي في الصورة ليرتبط الخيال بعنصر الزمن ولغته " الوقت، دقائق، ثواني" فتبدو عبر الصورة متقطّعة أو متناوبة تؤسس لمكان الذاكرة والحلم، حتى يصبح المكان خفيا أو سريا لخصوصيته وشموليته،يريده الشاعر عجائبيا يثير القارئ ويحثه على محاولة اكتشاف أبعاده أو شكله" فالمكان يكون دائما سريا و خفيا، والشاعر وحده من يحسن اكتشافه"[1]. ومشهد صورة المكان يمتد بين التراب والجسم واللامكان،أو بين الذاكرة والواقع والحلم لأنها العناصر التي بها يُشكّل ومن خلالها يُستعاد.يواصل الشاعر كتابة تجليات التراب عبر محطات الذاكرة والحلم ، ومن خلالها يعيد تشكيل الأمكنة أو يسترجعها للوصول إلى أمكنة الذات :

في التراب أب
صوته راعش بالصلاة
أصابعه النبات
حين نركض
حين نشير إلى حفنة من تراب تتابعنا
لن نصدّق أن أبانا هنا [2]

الانتماء للمكان يصبح وسيلة التواصل مع التراب الأرض، فعلاقة التراب بالأب لاتوقف عند البحث عن جذور الأرض، بل هي صلة تصبّ في عمق المقدس والتاريخي والديني، وهو تأكيد للوجود في هذا التراب الذي ينطق بأصوله، وهنا تتجاور الحياة مع الوجود وتتمتزج الأمكنة بالقيم ، وفي سبيل تأكيد هذه الصلاة تحشد الصورة عناصر ترميزية (صوت راعش بالصلاة ،النبات أبانا هنا) وهي عناصر مشحونة بمفهوم التوحّد بالأرض، والانتماء إليها، والتعبير عن داخلها، والذي هو في نفس الوقت داخل الذات وانتماؤها. إن اللحظة الفارقة بين الداخل والخارج، هي ما تفرزه الرؤيا من تحول في الوجود بين واقع يفرض التحوّل إلى وجود يشبه ثقافية الحلم أو رجع الذاكرة، ومن هنا ينتقل تحول التراب إلى الإفصاح عن أبعاده التاريخية والدينية والذاتية، إذ أن نصّ "مرايا ترابية" وفي مشاهده المختلفة يروي سيرة الأرض كواقع وكتاريخ وكحالة إنسانية تعدّدت ملامحها وأحوالها وتجاربها ومن ثمّ تتناول المشاهد صورة التراب/الأرض في ظلّ التغيرات التي طرأت على الواقع، وكمحاولة تتحسّس الماضي والحاضروآفاق المستقبل.

فالتعامل مع الأرض/التراب،هو إذن محاولة لكتابة سيرته وسرد تجارب الإنسان فيه، ومن ثمّ يتحوّل من عنصر جامد إلى موقف حيوي يكتب جدلية الإنسان/المكان وهوالأمر الذي يعيد كتابة الأرض من الداخل بوصفها صورة شعريةوخلفية للقصيدةأو كما قال محمود درويش:" أنا لا أكون إلا في الأرض وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها"[3].

إن تحولات التراب في المرايا، إنما هو انعكاس لتجربة الذات في كل المراحل، ولذلك تتحول المقاطع التي تتوزع عليها القصيدة إلى محطات ورؤى ذات تحكي تجربة الفلسطيني

1 - Christine Dupouye. La question du lieu en poésie. P : 87
2 – إبراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية. ص :539
3– اعتدال عثمان. نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش. ص: 293

في الأرض، فهي بعض ملامحها تاريخ للسيرة الفردية والجماعية من خلال تجربة الشتات، يقول الشاعر:

في التراب صحارى
هي الحزن حين تهبّ المنافي
حيث يحتار نهر بأعشابه
حين ينسى ضفافي
وتستعر الحرب في ضحكات النهار الأخير
وينسى أليفي وعودي للبحر في صدره
وزهور اعترافي
في التراب صحاري تحن إلي
لتنسى اخضراري
ونعناع ظلي على العتبات
وتذكرني حينما يُذكر الراحلون بعيدا
بحمّى جفافي [1]

تثير ذاكرة التراب ذاكرة المنفى، ولذلك يستدعي الشاعر بوابات المنفى في الشعر الفلسطيني مرتبطة بالرحيل، فالصحارى، والنهر المحتار، والبحر، والحنين، وحمّى الجفاف، لغة ترتبط بالمنفى وتسترجع أمكنة الشتات، ورغم اعتماد الصورة على عنصر التذكر فإن الشاعر يتفادى الأمكنة المشبعة بالمعاني التاريخي أو الأمكنة التي تحاكي تجربة النفي، ويكتفي بالصحراء والبحر كعلامتين تؤطران صورة المنفى وحدوده.

متابعة رؤية الشاعر لعالمه،في بعد الصحراء والحر مفتوح على الداخل أو على عالم الذات في الشتات، فلم يعد ثمة عالم في الخارج تلتقطه الصورة ، وإنما هو عالم داخلي، مفتوح على الوجود الداخلي وعلى وعي الخارج، ونهر الحياة الذي لا يعرف وجهة أخرى لأنه نهر التيه والشتات باعتراف الشاعر" حيث يحتار نهر بأعشابه حين ينسى ضفافي". ونلاحظ أن دلالة التراب تتشعب عبر موضوعات متداخلة،وتتوزع خلال لغة مكانية متفاوتة الحضور بين الأرض وغيرها من الأمكنة، بحيث أصبحت الأرض/ التراب مجال التحولات التي تحيط الصورة الشعرية والتجارب الموضوعاتية الباحثة عن المكان بما أنه خلفية الصورة ومثير المتخيل فيها :

في التراب أخ
يترقب ألعابه أن تجيء
هنا
من ثلاثين عاما ..هنا
في التراب أخ
حين يأتي الشتاء يسيل مع العشب

---

1- إبراهيم نصر الله . الديوان. ص: 540

يرشقنا بالبياض العميق –كعادته–
ثم يسكن قرب أبينا
هنالك في أمّنا[1]

تواصل الذاكرة استدعاء التفاصيل القائمة على التراب، والمرتبطة به، وهي تفاصيل تكرّس علاقة الانتماء لهذا التراب من خلال ربط الصلة بالعناصر الإنسانية وتجذرها في رحم الأرض، " ففي التراب أب، ثم في التراب أخ " يعيد إحياء تلك العلاقات التي قطعها الوجود في المنفى، وتعيد وصل ما انقطع منها، فعنصر التراب والإنسان تتحول في الصورة إلى علاقة وجود ثنائية، فالأول يستلزم الثاني والعكس، وهذا التلازم هو ما يحرك صورة المكان ، ويجعل من التراب أحد البدائل التي تحمل مفهوم الأرض/الوطن، والأرض/ الإنسان، والأرض/ الوجود. فالتراب يتحول إلى عالم متخيل يبحث فيه الشاعر عن صورته، ووجوده، وانتمائه، ولذلك أصبح نموذجا للعالم البديل، والذي وظفه أكثر من شاعر، إذ يقول درويش :

أسمّي التراب امتدادا لروحي
أسمّي يديّ رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمّي العصافير لوزا وتين
أسمّي ضلوعي شجرْ [1]

سواء أكان التراب "أبا" أو "أخا" أو كما هو عند درويش امتداد للروح، فإنه يظلّ يقيم عند حدود الأرض والانتماء إليها، هي علاقة الأمومة التي تتمظهر في كل الأشياء، وتتقمص جميع العناصر، ولذلك تتجسد جميع التحوّلات في سلسلة من البدائل التي تجسّد المكان، وتبعثه في المتخيل الشعري مكانا داخليا للأنا وللنحن، وهو ما يفسر البحث الدائم عن الانتماء للأرض وللوطن من خلال لغة المكان التي تستحضر كلّ ما يجسد هذه العلاقة من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في الكبر، وهو ما يجعل من صورة المكان صورة تتعلّق بكل التفاصيل التي من شأنها أن تمنح المكان بعض أبعاده ، ولذلك ركّز الخيال على صور الطبيعة والأرض والتراب بوصفها تحوّلات تجسد العالم الخارجي وتلتقط واقع الوطن. وعبر مقاطع قصيدة مرايا ترابية يلتقط إبراهيم نصر الله كلّ تلك الإشارات التي يستعيدها المتخيل لإعادة تشكيل المكان :

في التراب ملامح سرية
لا تحبّ المكان
وتعبد ريحا
فوق سهل الصباح
انفجار الحدائق
صهوة أنشودة أو حصان
وتظلّ الملامح فينا

---

1– إبراهيم نصر الله. الديوان . ص: 541
2– محمود درويش . الديوان .ج1. 620

على هوة الهذيان[1]

يبدو التراب فضاء محمّلا بتحوّلات لا تتوقف، فملامحه السرية تشير إلى هذا التنوع الذي لا يستقر في مكان، ومن ثمّ فإن صورة المكان تتسع دلالاتها للتأملات التي تتجاوز المكان باعتباره واقعا إلى اللامكان ، وهو الفضاء الذي يستعير لغة وفكرا يحوّلان الأشياء ويكثفان معانيها لتتجه بالصورة إلى التجريد وفضاءات التأمل، حيث تتراجع صورة التراب لتُستبدل بحقل يتنوع في الدلالة على المكان وعلى الملامح السرية المبثوثة في صورة الحدائق والسهل والصهوة، وهي صور تبحث عن علاقة مثالية بالمكان لا يحققها إلا الحلم والإغراق فيه" وتظل الملامح فينا على هوة الهذيان" فبين تأملات الذات والمكان تتأسس فضاءات الصورة التي تعكس البعد النفسي الناتج عن معاناة الانفصال والبعد عن الأرض، وهو ما تؤسسه الصورة الشعرية في المقطع اللاحق عندما تسرد الذاكرة ملامح المنفى من خلال مأساة المخيم وبوابات الرحيل، وهي الأماكن الأكثر تكرارا في القصيدة، إذ أن المرايا الترابية ، تحاول إعادة بناء صورة المكان في سيرته المرتبطة بالإنسان :

في التراب خيام
من الدم ... والذعر
مشرعة لفضاء الأساطير في دمنا
خيام من الريح
تحملنا للمكان الجديد ونحن هنا
حولنا بعض رائحة البحر
تكاثر فينا الرحيل
الوسام ..فتت بالنصر أجسادنا
ولما نزل بعد خمسين عاما
– كما ذات قتل–
هنا وحدنا [2]

يستدعي الشاعر المكان من تفاصيل المنفى، فيستعيد الزمن الذي لخص من خلاله حكاية تاريخ الانفصال عن الوطن" ولما نزل بعد خمسين عاما هنا وحدنا" وعبر هذا المجال الزمني تفتح الذاكرة فضاءات المعنى الممتدة إلى معاينة الملامح النفسية التي خلّفها أثر الانفصال، فصورة الخيام الهشّة هي مكان المنفى بامتياز، ولا تهم هنا الدلالة المباشرة للخيمة ، بل الأهم هو ما تفتحه من فضاءات دلالية إذ أنها أصبحت علامة دالة على المأساة في بعدها الإنساني والاجتماعي " خيام من الدم والذعر، مشرعة لفضاء الأساطير، خيام من الريح" فالدلالية المركزية في هذه الصور هي عدم الاستقرار والرحيل الدائم الذي يهيئ لرحيل قادم جديد" ولذلك لخص الشاعر مأساة الرحيل عن الوطن في قوله "تكاثر فينا الرحيل" وفيه دلالة مهيمنة على استمرار هذا الحدث مع الزمن إذ أن سببه لم ينقطع .

إن صورة التراب والمخيم تعكسان طبيعة العلاقة التي تتسم بدلالتين متناقضتين،

1– إبراهيم نصر الله . الديوان . ص: 542

2– المرجع نفسه . ص: 543

فهي من جهة صورة مؤقته، ومن جهة أخرى مستمرة، فالثبات والتغير ورغم تباعدهما يتحدان هنا ليدلا على الفكرة الواحدة المستمرة "البعد والقرب معا" فهو فراغ لكنه في الوقت نفسه مملوء بحضور الأرض/الوطن،أو هو تشكيل للغائب الحاضر، وبذلك فإن الفضاء الدلالي الذي يشيده النص لا يتأسس من حضور المكان أو غيابه فحسب، ولكن من القدرة على تحويل الأمكنة من الخارج إلى الداخل ، أي من الرؤيا التي تعيد تشكيل صورة المكان بما تعلق به من حالات نفسية، وبما كان للارتباط به من أثير نفسي. ففي صورة "ونحن هنا حولنا بعض رائحة البحر" يتجاوز الخيال منطق الأبعاد الهندسية أو الاتجاه أو ما هو بصري يرى بالعين لتتبدّل وظائف الحواس، فالمكان يفهم ويدرك عبر الروائح، لكنها روائح بعيدة عن المفاهيم الكيميائية، إنها إحساس ناتج عن التجربة، فتجربة المنفى علّمت الشاعر أن البحر من بوابات الرحيل وأنه ذاكرة مخزنة بقصص الرحيل والبعد عن الوطن، وهو في نفس الوقت بوابة تذكّر دائما بالأرض/الوطن، عندما تصبح الأرض جغرافيا نحركها بحاسة الشم، وهو ما يتقاطع في طريقة استدعاء المكان مع ما قاله درويش :" رائحة البن جغرافيا"[1] .

إن التراب يحضر في النص بوصفه تجربة إنسانية في المكان، ومعايشة لحياة متفاعلة تحمل آثار تلك التجربة، وذلك لايعني واقعية التجربة بقدر ما يعني أبعادها النفسية ومنظومة القيم التي تربط الإنسان بالمكان، وبتحوله (المكان) إلى صورة في النص الشعري يكتسب الأبعاد الفضائية التي نعني بها هنا الدلالات المختلفة والممكنة، لأنه يتحول إلى مجموعة مفاهيم ورؤى تختزن المعاني من خلال عملية تصويرية يقوم بها الخيال الذي أنتج صورة المكان ومنحها وظيفتها الأدبية وذلك ما "يمكنه أن يطوّع بعض المعطيات النظرية لفن التصوير لتشغيلها في القراءة الأدبية وفي محاولة الإمساك بحقيقة الكتابة ، وذلك لمعرفتنا أن المعنى ممتزج بالحقيقة وان الدلالة هي سبيل الحقيقة"[2] .

تستمر تحولات التراب في البحث عن فضاءات دلالية تعيد كتابة المكان كمتخيل، وتحاول أن تلتقط صورة الأرض/الوطن من خلال تحولات هذه الصورة، ومعطياتها النفسية، ولذلك تستمرّ عملية التصوير في تنويع المشاهدات بأسلوب سريالي يكسّر منطق الترتيب أو أية علاقة سببية في نسيج الصورة:

في التراب أصابع من قصب
تتحسس قلب الأناشيد فينا
تعذّبنا ألف عام لنرحل
كي تقتفينا
أصابع تحفظ أرض الرياح
وصلصال أحلامنا في النساء
أصابع حين تنشد على الناي
أو تشتهينا
سندرك سرّ الينابيع فينا

1- محمود درويش. الديوان . ص: ،،،،،
2- حسن النجمي. شعرية الفضاء. ص: 84

ونصرخ يا أرض كلّ الزواحف
يا أرض
يا أرض ...
لا تذكرينا [1]

يتجلى التراب من خلفية زمنية تسرد مجال المأساة، وتستعيد ذاكرة الأرض،ومن خلال واقع المنفى يسترجع الشاعر عالمه وكونه، وهو عالم يجمع عناصره من صور تتنوع بين التراب والأرض والأحلام والذاكرة والرحيل والينابيع، هي صور ترسم مكانا خاصا غائبا في البعيد بمفهوم الزمن والامتداد.

إن صورة المكان لا تبدو مكتملة من حيث بعدها الواقعي، فالمشهد لا يحدّد مكان بذاته، لا يحاول أن يقف عند الأرض أو عند التراب أو عند صورة واضحة للمنفى، وبالتالي فإن منظور الشاعر يقدّم عالما مفتوحا واسعا، ولا يشير إليه إلا من خلال أشيائه وبعض عناصره، فالعلامات المكانية السابقة هي أشياء هذا العالم الخاص، والصورة الشعرية تقدّم المكان من خلال تقديم أشيائه، ومن خلال ذلك تكمّل الصورة مكانها. ولذلك يعود الشاعر في آخر المقطع إلى المكان الشاسع الذي راود أحلامه"يا أرض"هو النداء الداخلي الذي يستعيد المكان، ومع استعادته يسترجع الإحساس بالوجود في المكان، وهنا تنتقل صورة المكان من تقديم للعالم إلى تقديم لوجود الذات في هذا العالم، ونداء الأرض المتكرر هو استعادة للوجود في الأرض البعيدة واقعيا والقريبة نفسيا.

يتدرج الشاعر عبر سلسلة من المقاطع الشعرية في التعامل مع التراب /الأرض،عبر كلّ مقطع تنقل الصورة حالة متغيرة في العلاقة مع المكان، أو هي أشبه بلوحات تركّب نفس الصورة بمشاهد مختلفة، لكنها جميعا بنفس الخلفية النفسية،ومن المنطلق ذاته والمتمثل في استعادة الأرض/الوطن من خلال تجربة المنفى، يقول الشاعر:

في التراب ذراع
وخصر من الطين لم يكتمل
سنقلّب خمسين أغنية
وبلاد تطلّ على ألف بحر
لنشهده ماثلا في الأمل
ونحث المدى كي يضل بنا
ننشد اشتعلي
يا أساطيرنا
قد يكون لنا في التراب ذراع
وخصر حلمناه في حلمنا
قد يكون لنا [2]

ينتقل المشهد إلى استحضار الوطن مرتبطا بالتراب، ولكن صورة المنفى تبقى حاضرة "بلاد تطلّ على ألف بحر" فالعلاقات المكانية في النص تحتكم عبر كلّ المشاهد

---

1- إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 544
2- المرجع نفسه . ص: 545

لعلاقة البعد عن البلد، إذ يستعيده الشاعر من خلال إبقاء المكان ماثلا في الأمل " لنشهده ماثلا في الأمل"، كما تتجه كل الحركات في الصورة وفق هذا البعد،ومن ثمّ فإن الوطن الذكرى، يتحول إلى الوطن/ الحلم وهنا يكمن فارق اتجاه الزمن في تحديده لأبعاد المكان وفضاءاته الدلالية، إذ بتحوله إلى مستقبل عبر الحلم يصبح عالما منشودا يكرس دائما فاعلية علاقة البعد عن المكان/البلد وأثرها في توجيه الصورة وإنتاج الدلالات المختلفة والتي يتوجها الحنين للوطن وللمكان الأليف، إذ يعود الشاعر من تشكيل المكان عبر المنفى، إلى إعادة صياغته من الحنين إلى أماكن الألفة :

في التراب كلام كثير عن البيت
والبحر...
والشرفات البعيدة
يفر من الحبر
كي لا نقيم حدائقنا في المطابع
كلام سيمضي بنا حيثما
شاء وجه [1]

من تصوير المكان/الواقع إلى بعثه عبر نص القصيدة تلك هي المسافة بين الذاكرة والصورة الشعرية، فالبيت الأليف يتقاطع مع بيت القصيدة وفي الحالين تحن الذات إلى الألفة التي تتحقق عبر استرجاع البيت بمعنى الدار وهو استرجاع للألفة وعبر استعادته في بيت القصيدة، وتأملاتها، ومن ثمّ تتحول هذه الأماكن " البيت، البحر، الشرفات ، والحبر" إلى عتبات مكانية تنقل وعي المكان وإدراكه جماليا من الواقع إلى النص. إن الشاعر يثير إشكالية حضور المكان كمتخيل عبر الصورة الشعرية، وهذه الإشارة المباشرة للقصيدة، والمطابع والكلام، هي إشارة إلى تحول المكان إلى مفهوم متخيل، وهو ما يمكن أن يُعَدّ من الإشارات المكانية التي تتحول عبرها الذات لتسكن صورة القصيدة كمتخيل، فبيت القصيدة هو نفسه المكان الأليف الذي يوفره بيت الطفولة القائم على أرض الوطن، والعودة إليه في الصورة الشعرية هي نوع من استعادته وشكل من أشكال الذاكرة والحلم .

فالتراب/ الأرض أو الوطن يتداخل مع النص الشعري، ومع لغة الصورة الشعرية التي تحوّلت هي الأخرى إلى صورة مكانية بامتياز،وهو ما يكشف أثر اللغة وقدرتها على إعادة صياغة مفهوم المكان، إذ أن ما عمد إليه الشاعر هو تحويل القصيدة إلى مفهوم مكاني وذلك ما يعني أن التراب/الأرض هو القصيدة نفسها التي سكنها خيال الشاعر واستعاد من خلال صورتها المكان المفقود أو البعيد في عالم الواقع :

في التراب طيورٌ
تنقّي القصائد من حزننا
وطيور بها عودة لطفولة ألقابنا
ودفاترنا
وطيور ترانا نحب المكان
وأقفاصنا[2]

1- إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 546
2- المرجع نفسه. ص: 547

يعاود الشاعر تأكيد العلاقة بين المكان والقصيدة،إذ أن النص الإبداعي أصبح محور المتخيل الشعري، وإنتاج المكان في النص هو جزء من تحويل الواقع إلى كتابة، أو جغرافيا شعرية، فتضاريس القصيدة تتأسس على نص التراب والطيور، إذ أن الطيور تترجم حركة الذات في البحث عن أرض تستقر عليها، وهو نوع من مجاوزة المواضعة المعجمية للمفردة، إذ أن الطيور المرتبطة بالتراب تلتقط بعض صفات أو طبائع الطير في طيرانها وهجراتها الدورية،لكن مع عودتها في النهاية إلى منابعها وأماكنها، وهذه الصورة تحاول مماثلة واقع الإنسان المهجر الذي يظل يحمل وطنه في ذاته حيثما حلّ ،وهنا تكمن المفارقة بتحول النص الشعري إلى وطن أو تراب يعود إليه الشاعر كلما استرجع ذاكرة الوطن، وكلما تخيلت رؤاه رائحة التراب.

فالصورة تعيد إنتاج أرض جديدة مساحتها نص القصيدة وحركتها تمتدّ في مختلف الرؤى التي تخترق الواقع وتختزله في مساحة الصورة الشعرية ، وهي مساحة تتسع بفضاءاتها وإمكاناتها الدلالية من حيث قدرتها على إعادة بناء العالم الخارجي وتشكيله وفق منظور العملية الإبداعية ، وهو ما يعكس التلاحم العميق بين الواقعي والمتخيل الشعري ، إذ أن تحولات التراب/ الأرض لم تكتف بالمشاهد البصرية، وإنما تجاوز إنتاج المكان كل التحولات الطبيعية الممكنة، فانتقل من العالم الطبيعي أو الخارجي إلى العالم الشعري في إشارة إلى الامتزاج الكلي بين العالمين على مستوى النص وعلى مستوى الخيال الذي وصل العالم الخارجي بالعوالم الكامنة للذات، وهنا يصبح النص في حدّ ذاته تأملا أو نوعا من الحلم، فالذات لا تسكن الصورة الشعرية إلا من خلال هذه القوة التأملية التي توفّر القدرة على مزج العوالم المرئية بالمتخيلة، وهو تلازم قائم بين صورة الحلم وصورة المكان في القصيدة " وطيور بها عودة لطفولة ألقابنا ودفاترنا"، "فالتلازم بين الحالم وعالمه هو تلازم قوي، وإنه هذا العالم المعاش في التأملات الشاردة الذي يرد بالصورة الأكثر مباشرة إلى كائن الإنسان المنعزل،يملك الإنسان المنعزل مباشرة العوالم التي يحلم بها،إنسان التأملات وعالم التأملات هما أقرب ما يكون من بعضهما البعض،إنهما يلمسان بعضهما،يدخلان في بعضهما، إنهما على ذات مستوى الكينونة، إذ توجب ربط كينونة الإنسان بكينونة العالم"(1).

تستعيد تأملات التراب صورة المكان لا بوصفه واقعا أو عالما خارجيا ولكن لاعتباره رؤيا تعيد إنتاج عالم خاص هو كينونة الأنا في الحلم وهو أيضا تحسّس وجود الوطن /التراب داخل هذا الحلم، ومن ثمّ فإن مختلف المظاهر المكانية تُستعاد في النص باعتبارها وجودا آخرا يتجاوز الواقع ويقيم علاقات واقع جديد متخيل هو عبارة عن تأملات تعيد من خلالها الذات اكتشاف المكان والوجود الجديد :

في التراب نوافذ
تستدرج النهر من حزنه
للحديث الصباحيّ
والزعتر الحرّ
والعتبات التي تتفلّت من خطونا
قد يكون لها بقليل من الورد إيقادُ أفق ..
ودعوةُ سهل فسيح وتلٍّ إلى حوشنا

1- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة.ص: 137

وإطلاق كلّ حنين الصبايا المؤجّل في دمنا
قد يكون لها أن تشرعنا
كالنوافذ
أو تتأملنا
فهي عين البيوت علينا
إذا غابت الأم عن صوتها
وهي مفردة الضوء
نسرق سرّا ستارتها
كي يظلّ الطريق يؤدي- مساء- إلى أهلنا [1]

تستمر التحولات في استدعاء الأمكنة، وتخصيب الصورة بالتأملات فالتراب كمرجعية للأرض يقدم تأملات الذات بين الممارسة الإبداعية التي تحول الواقع إلى عالم جمالي، ونشاط الخيال في إنتاج مكوّنات الأرض في بعدها المادي والوجودي والنفسي، ولذلك يفتتح الشاعر صورة التراب بأهم عتبة مكانية يخترق من خلالها العالم الواقعي، فالنافذة هي العتبة التي تحدّ بين الواقع والتأمل ، كما أنها كذلك العتبة نفسها التي تفصل الواقع عن الحلم، والتي من خلالها يطلّ الشاعر على عالمه الخاص، عالم التأملات ، فهي مسراه من الكائن إلى الممكن، وباختيار هذا المكان تكون الصورة قد أعلنت انتماء المكان/الأرض للحلم، لكنها لا تكتفي به إذ تمتزج بالذاكرة وسرعان ما تعود إلى الارتكاز عليها وهنا يبدو أثر ضغط الواقع على خيال الشاعر، إذ لا يكاد يتخلص من واقعة النفي والرحيل التي سبق وأن أشار إليها، حتى يعود مرة أخرى إليها، إذ أن الشاعر كفّ تأثير الحلم على خيال الصورة باستعماله مفردة تستدرج ، فالنافذة عندما تستدرج المكان "النهر" "والزعتر""والعتبات" إنما تستعيدها من الماضي مرفوقة بالآثار النفسية للمنفى، إذ أن النافذة كصورة جزئية مفتوحة على المكان لا تقوم بإطلاق الأمل للاتجاه بالدلالة نحو فضاءات الرؤيا، وإنما تستدرج نهر الحزن وهو كذلك عتبة مكانية أخرى تلغي وظيفة العتبة التي سبقتها " النافذة".

ومن هذه المنطلقات اللغوية يعيد الشاعر تحولات التراب إلى مداراتها في علاقتها بالأرض/الوطن عبر تجليات عناصرالطبيعة باعتبارها من نماذج المكان ، ويمكننا أن نلاحظ ذلك في لغة الطبيعة " الزعتر، التل الفسيح" والتي لزمت الشعر الفلسطيني عامة في استحضاره للأرض/ الوطن، أوالأرض/ الوجود. هذا التقارب في المعطيات المكانية هو ثمرة الانتماء للأرض/ الوطن، ولذلك فإن خضوعها لهذه النماذج المتعددة من التحولات يمنحها فرصة تنويع الأبعاد الوجودية والإنسانية بالإضافة إلى تنويع النماذج الثقافية المرتبطة بمفهوم الأرض كمكان، وكخطاب شعري يقول ولا يصف، فهو نموذج ثابت"الأرض" يخضع لكمّ غير محدود من التحولات. بحيث أن هذه التحولات ورغم تنوعها ،لا تتقطع ولا تبتعد عن نواتها "الأرض" مهما كانت الصورة التي قدّمت المكان، ولذلك فإن التراب في تحولاته يرتبط دائما بنواته، والعلاقة هنا أشبه ما تكون بعلاقة الدلالة بمرجعيتها الأيقونية، ولا يعني ذلك أنها لا تتحرّر منها جزئيا أو كليا، وإنما تظل تحافظ على هذه المرجعية وإن لم تدلّ عليها .

---

1- ابراهيم نصر الله. الديوان. 548

وهو ما مكّن الصورة الشعرية من عقد ارتباط آخر مختلف تماما عن الارتباط السابق، إذ من أمكنة الأرض/ الوطن/التراب، ينتقل إلى الحنين إلى البيت، بما يمكن أن يحمله مفهوم البيت من مضامين وموضوعات وأبعاد ، ونلاحظ في النص أن الشاعر مهّد لهذا التحول الجديد باستدعاء صورة "حنين الصبايا" إذ ينتقل بالانتماء إلى الأرض/الوطن من مفهوم عام إلى بعد أكثر خصوصية، فعلاقة "حنين الصبايا" ترتبط بالانتماء إلى الأرض/المرأة، أو الأرض البيت ، وهكذا يفتح الشاعر نص صورة المكان على أبعاد جديدة تتوزع بين المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر، ثم لا تكاد دلالة المكان تفضي بقولها حتى تقفز إلى الصورة، علاقة مكانية جديدة هي الأرض/ الأم ،من خلال الربط بين صورة البيت وصورة الأم"فهي عين البيوت علينا، إذا غابت الأم عن صوتها". وإذا ما عاودنا متابعة التحولات نجد أن مفهوم المكان/الأرض/الوطن يتوزع عبر مجموعة معطيات مكانية تشكل مختلف التحولات في النص، وهي التراب، الأرض والبيت، وهذه النماذج ترتبط بعلاقة الغياب أو البعد، إذ أن كثرة العتبات في النص تفصح عن حالة الغياب أو البعد، فالنافذة والنهر والعتبات والطريق"هي مجموع المفارقات التي تعكس العلاقة بالأمكنة .

ولذلك فإن التراب أو الأرض لا يحقق مجرد وجود مكاني في النص، لأنه النواة التي تبعث مختلف التحولات والموضوعات الشعرية والتي يلخصها الشاعر في قوله" هي مفردة الضوء نسرق سرا ستارتها كي يظل الطريق يؤدي مساء إلى أهلنا" فالنواة الأرض هي مصدر التأملات وهي مصدر الضوء الذي يثير صورة المكان، كما أن النور"الضوء" هو العنصر الذي ينفتح على العالم الجديد، عالم الحلم، وبداية العودة إلى الأرض الأمل "كي يظلّ الطريق يؤدي مساء إلى أهلنا".

وعبر التراب يسترجع الخيال واقع مدن وقرى الأرض، إذ تظل قصيدة "المرايا الترابية" تفرز الأماكن تعيد تشكيلها مرة عبر مسافة الخيال وأخرى عبر مساحات الذاكرة، فالحنين للأرض/ الوطن،أو تحولات الأرض تواصل امتدادها إلى كلّ الأشياء التي يمكن أن تشكّل الوطن ، طبيعة أو مدنا أو إنسانا، فالسمة الغالبة على هذه التحولات،وإن ارتكزت على الأبعاد المكانية، فإنها لا تنفصل عن زمنها، المرتبط بزمن الذاكرة وزمن لحظة الاسترجاع، ومن هنا فإن البعد النفسي لصورة المكان يصبح من الأبعاد المركزية المؤسسة له، ذلك لأن استعادة الأمكنة المختلفة، هو استعادة للوجود فيها، ومن ثم فإن صورة الأرض/ الوطن هي استعادة للوجود المفقود في الوطن وإعادة للحياة فيه ، وذلك ما يتحقق عبر الذاكرة والحلم، يقول الشاعر:

في التراب قرى ومدائن
أوغل فيها الرماد
فشردها الوقت عن نفسها
انفرطت شمسها كالنهار الأخير
وأسمائها
في التراب قلاع بلا حرس
ودروب بلا بشر
وسيوف تفتش عن حدّها

في التراب احتمال لكل الغياب
وعودتها
في التراب بلاد مضت ..
فأتتْ للفلاة الرياح
لتسرد للصمت سيرتها[1]

قراءة نص التراب باعتباره أرض الشاعر،لا ينفصل عن عنوان القصيدة "مرايا ترابية" وهو ما يوحي بإعادة إنتاج المكان في المتخيل،أو هو انعكاس الواقع في مرآة الخيال، بما يعنيه من إعادة تركيب العالم المفقود والذي هو في نفس الوقت حلم الشاعر، "فأهمية المرايا ليس فيما تعكسه من صورة بذاتها ولكن الأهمية في امتداد الصورة المنعكسة إلى الفضاءات التي تبعثها"[2]، كما أن التناظر الذي تعكسه في القصيدة يكشف التماثل القائم بين الصور، فالتراب هو الأرض، وهي الوطن والبلد والمدن والقرى..ولذلك فإن الأرض أو تراب بتحوله حلما يعيد إلى الخيال كل هذه الأمكنة المفتقد، فـــ"في التراب" صورة تبعث معنى الحلول والكينونة التي يؤديها في الأسلوب فعل الجر"في" .كل الأشياء المفتقدة حملها تراب الشاعر، المدن والقرى التي أغرقها الرماد ، وفي التراب "دروب بلا بشر،واحتمال الغياب .وكلها عناصر مجزأة تبحث عن جذورها ومصادرها. إنها أماكن مفرغة تقمصتها الوحشة والعزلة التي أصابت الذات، وخلت وبعثت إحساس الوحدة والغربة لأنها بعيدة عن أهلها أو لأن أهلها بعيدون عنها في المنافي ومدن الشتات،فالفضاءات التي يبعثهاالمكان لا تبعد عن الأعماق النفسية لمعاناة الذات، ونلاحظ تكرار مفردات تشير إلى هذه المعاناة الناتجة عن افتقاد "الأرض" والحنين إلى مواطنها مثل"الرماد، شردها ،انفرطت، الغياب، الصمت، وهي كلها تبعث الأبعاد النفسية والواقعية التي ينتجها المكان في علاقته بالذات، فلا يبدو هذا العالم مستعادا، وإنما هو عالم يروي سيرة المكان بصمته وبما حمله من معالم توحي إلى بعده وافتقاده.

إن الصورة الأخيرة من مشهد التراب ، تلخص وتختزن كل المعطيات السابقة عن فقد المكان،عندما نتوقف مع صورة "في التراب بلاد مضت فأتت للفلاة الرياح لتسرد للصمت سيرتها" نجدها تلخص سيرة فقد المكان،إذ أن البلاد التي مضت تتلاقى مع الرياح في الفلاة لتأكيد دلالة الضياع والفقد، فالفلاة والرياح،هما القوة الخارجية التي فصلت كل العناصر،وفككت كل مكونات الأرض/التراب لإعادة بناء نفس العالم وفق ما يرتبه لاوعي الذات في لحظات الإحساس بالفراغ النفسي الناتج عن معاناة الفقد والحنين للمكان، ووفق هذه المسارات تواصل المرايا إعادة تركيب ملامح الأرض وتحولاتها المكانية والإنسانية والانفعالية :

في التراب أليف
ألفناه صمتا
ففارقنا
ليبعثر عنّا فتاة الكلام
وحيطتنا

1- إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 549
2- Henri LEFBVRE . La production de l’espace. P : 211

من مرور الأغاني – صباحا–
على رمل أرواحنا
في التراب أليف يحبّ الرحيل
قتلناه
حين أقمنا هنا (1)

يتحوّل المكان إلى إشارات رمزية محمّلة بمعاناة ذاتية تتراوح بين الحنين للألفة وللمكان الأليف وبين سرد حكاية البعد عن المكان، إذ يتراجع حضور المكان عن المستوى السطحي للصورة فلا تظهر منه سوى الإشارة للتراب بينما تكتفي بقية الصور بالحمولات الانفعالية، ولا يعود المكان إلى الصورة إلا في نهاية المقطع عندما يعود الشاعر إلى مركزية الهنا، وهي مركزية تقيم دائما داخل الذات .

فالإشارة إلى الرمل والرحيل والمرور في الأغاني،كلها معالم تصبّ في تفكيك الأمكنة وإعادة تركيبها من الداخل، وهو إنتاج غير مباشر للأرض/الوطن يتمّ من خلال إعادة هذا الوطن عبر العلاقات النفسية للصورة وللمكان، فالأمر إذا يتعلّق بالإنسان والمكان، أو يرتبط بالحالة الخاصة التي تلخص الخالة الجماعية التي تستدعي الغائب مكانا وإنسانا ووجودا فرديا وجماعيا:

في التراب سرير البياض المطلّ
على صلوات الأقارب والناي
والدعوات
وزهر المرارةْ
وصمتٌ يؤدي إلى شجر خائف في الظلام
وقفر يشيد القبور
لكي..
لا تضيع الحجارة !!
في التراب سرير الحنين إلى أصلنا والخسارة
وكون سينهض عند الصباح (2)

بين السرير والبياض يفتح النص فضاء للفراغ كامتداد للتحولات المتتالية للمكان، فالسرير مكان للحلم وعلى قدر ضيقه فإنه يفتح فضاءات تتسع لتشمل الوجود الكوني وما تحمله من تحوّلات، إذن فالسرير هو بداية استرجاع الذاكرة كما أنه بداية الحلم الذي يستعيد المكان من خلال معاناة فقده.

فالحلم يطل مباشرة على الأقارب،والناي(رمز الحنين) والصمت والشجر الخائف والقبور،لتفضي كلّ هذه العناصر في آخر المشهد إلى "كون سينهض عند الصباح"،إن إعادة تركيب العناصر السابقة تشير إلى أن الصورة تتجه إلى فتح فضاء يمكنه أن يمتدّ إلى كل الأحوال الانفعالية المصاحبة لحركة الذات بين العناصر المكانية،وهو ما يفسره تحوّل الشاعر من التراب /الأرض،إلى التراب/ الكون. فالانفتاح على البعد الكوني للتراب، هو انفتاح على

1– إبراهيم نصرالله. السابق. ص: 550
2– المرجع نفسه . ص: 551

المشكل الإنساني القائم أصلا في الواقع، إنه واقع الانفصال عن التراب وحياة الشتات، ولذلك ركّز الشاعر على تحميل الصورة أبعادا انفعالية نفسية ( الحنين، المرارة ، الصمت) أكثر منها تركيزا على الأمكنة في حدّ ذاتها، إذ تكتفي الصورة ، الانتقال السريع بين الأماكن،من السرير إلى القبر والعودة أخيرا إلى السرير،وهو ما أحدث التفاعل بين الأماكن لتؤدّي وظيفة التحوّلات الموضوعية التي تعاود الإحالة إلى مفهوم الأرض من خلال الأشياء من حيث أنها" جزء لا يتجزأ من المكان وتضفي عليه أبعادا خاصة من الدلالات".[1]

فالسرير مكان يعلن عالم الولادة والذكريات، وهو إذ يحمل خصوصية التجربة فإنه يذكر بمسقط الرأس الذي لا يمكن لأزمنة النفي أن تمحوه من الذاكرة. ورغم ارتباط صورة التراب بالأرض والوطن فإن تشكيل التفاعل بينها وبين الإنسان، إذ يقوم ذلك التفاعل على احتمالات لغة المكان المرتبطة دائما بمفهوم الأرض/الوطن، وهي نفسها الاحتمالية القائمة على مرجعيات الذاكرة والحلم لا باعتبارهما من الأمكنة الخفية ولكن باعتبارهما عتبات وحدود تفصل عالم الداخل عن عالم الخارج ، وهما العالمان اللذان يعاد تشكيلهما على نفس الخلفية الموضوعية ممثلة في البعد والرحيل :

في التراب مذاق البحار الندى
والغيوم... مذاق المدى والمطرْ
مذاق السهول
الجبال
السفوح:
مذاق البشرْ
مذاق الأنوثة
والحبّ
والبرتقال الجريء
مذاق الطفولة
والزعفران
مذاق الإقامة في قلب أمي
مذاق السفر
في التراب هنا طعم روحكَ
ولكنّه يتسلل نحو منابعها
يتذوّقها–قبلنا كلنا يا وحيدي –الشجر.[2]

يتوزع المكان عبر لغة الاحتمال، فالمذاق أو الطعم هو الوسيلة التي تعرّف المكان وموجوداته، إنه نقطة التماس والعتبة التي تفصل علم الواقع عن عالم الرؤيا حيث العلاقة الوحيدة هي الأرض/الوطن في مسار تحولاتها الداخلية وهنا تخرج صورة المكان من التفاصيل الجزئية التي تبحث عن المكان/الوطن في كلّ الألوان والمذاقات والأبعاد، فمذاق الأشياء هو الذي يمنح صورة المكان أبعادها النفسية وأنساقها الثقافية في حالة تمزج بين الواقع والحلم.

1–سيزا قاسم.القارئ والنص. ص: 48

2– إبراهيم نصرالله. الديوان.ً: 556

فهذه الأشياء المحسوسة عبر الذوق، تخفي وراء مظاهرها عالم الشاعر ووجوده الكائن في الحلم ،إذ من الطبيعة وعناصرها يقيم الامتداد إلى الأم والروح "مذاق الإقامة في قلب الأم"، وهذه العلاقة لا تركّب مباشرة في الصورة حيث يعمد الشاعر إلى بناء عالم الأم/ الأرض تأسيسا على واقع ابعد، وهو واقع ينطلق من المجهول أو من حالة الضياع في اللامكان،فصورة مذاق البحار والغيوم، هي العلاقة الوحيدة المجهولة باعتبار أن صورة البحر تأتي محمّلة بسببها ونتيجتها "المنفى والرحيل" ولذلك ارتبط مباشرة بالغيوم، مما يعكس حالة الضبابية والغموض التي تعيشها الذات في المنفى، وهو ما يخفي البعد النفسي لصورة المكان ممثّلا بالإحساس بالضياع واللاستقرار في حياة المنفى، ومن هذه الوضعية تتجه الدلالة إلى تصوير البحث عن المكان/ الأم، ولذلك تنهض صورة البحر بمهمة البحث عن المكان المفقود، فهي"تقدم الجهول من خلال المعلوم الذي تستنطقه"[1] عبر الصور المكانية المختلفة، وبذلك تتحول الصورالمكانية المختلفة" إلى أمكنة كشف ومسافات فاصلة"[2] بينها وبين الأرض/الأم.

فالشاعر في بحثه عن أمكنته يقف على مفترق بين الداخل والخارج، من حيث أن الأرض/الأم تبقى تقيم في الداخل" مذاق الإقامة في قلب أمي" وهو ما يلخص "تداعي الإجابات التي تربط البحر بالأرض"[3] عندما نوّع الشاعر العلامات المكانية الجزئية التي تشير من بعيد إلى الأرض،"السهول،الجبال، السفوح،البرتقال، الأنوثة". وهو ما ينتج وحدة بين هذه العناصر تقوم بتكثيف دلالات الأرض وارتباطاتها،"وهنا تصبح الوحدة بين الذات والموضوع هي الخلفية الوحيدة الممكنة لإقامة علاقة الشاعر–المرأة –الأرض"[4] .

وفي ظل العلاقة بين الشاعر والأرض، نلاحظ أن الخيال في إعادة تشكيله للأمكنة يبقي في كل التصورات علاقة القرب من المكان في الداخل، وهي علاقة تقوم في مقابل البعد الواقعي، وبالتالي فإن الأشياء الموظفة في النص، طبيعة وجمادا وما يشير إلى المكان من علامات تؤسس لمكان في الداخل يحقق وجودا داخليا يرفض الوجود الخارجي، وبالتالي فإن هذه "الكينونة الداخلية هي كينونة وجودية والإنسان يقيم قرب الأشياء"[5] بالدرجة الأولى،وهو مايمكن من تفسير الأمكنة وفق منظور وجودي،يستجيب لحاجة الشاعر،وهو في حالة انتظارلأجل تحقيق وجوده في الأرض التي يحلم بالعودة إليها، ولذلك فإن هذا الانتظار يُعدّ " عجزا عن إيجاد مكانه في الهنا"[6] "في التراب هنا طعم روحك– روحي، ولكنه يتسلل نحو منابعها".

تحولات الأرض بحث يستمر في كتابة أمكنة الشاعر الموزعة بين الهنا والهناك، وهي نفسها علاقة القرب والبعد التي كثيرا ما ساهمت في إنتاج المكان الشعري، إذ استمرّ

---

1- Sophie Guermès. La poésie moderne, essai sur le lieu caché.P :173

2- المرجع نفسه . 172

3- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر.ص: 127

4- محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص: 120

5- Arnaud Dewalque. Heidegger et la question de la chose. P : 49

6- Catherine Chauche. Langue et Monde,Grammaire Géopoétique du paysage.P : 127

الشعراء في تقديمه عبر النصوص المختلفة في شكل تحولات وصور أنتجها الخيال في محاولة استعادة الأرض/الوطن، وإعادة بنائه في الصورة الشعرية:

قد يكون لنا في التراب جياد
ستمتحن الأرضَ والأفق فينا
وترحل عنا
إذا ما انثنى سلّم الدم ضوءا
ولونا
ومعنى
جيادا ستشهد فينا الصباح
وتعدو عليه
لتحمل برق الكلام إلى أصله في العناق
وتحمل نايَ المغني إلى وطن في يديه
سنهمسُ ها قد وصلْنا[1]

بعد التحولات السابقة يعود الشاعر إلى صورة الأرض عبر مخاطبة توحد بينها وبين الذات، إذ يتجه أسلوب الخطاب مباشرة إلى الأنا النحن،" جياد ستمتحن الأرض والأفق فينا"، ومرة أخرى يحرص في بناء الصورة على توظيف حرف الجر"في" و " فينا" وبينهما تبدو العلاقة قد بدأت في كسر ثنائيات القرب والبعد، والهنا والهناك، لتقيم تقديما موحّدا للمكان يتجاوز الوصف الخارجي ويحوّل العناصر المكانية والأشياء إلى علامات داخلية تستغرق التجربة الشعرية وتقرؤها في عمق الذات، مادامت الأرض أو التراب أمكنة تحقق الوجود في عالم الداخل، وتنبعث من عمق الذات في حلمها بالمكان / الأرض، وبالعودة للوطن.

إن أغلب تحولات صورة الأرض، وإن ارتبطت كثيرا بالواقع، تظل صورا داخلية للمكان، تعيد إنتاج المكان باعتباره مفهوما يترجم وجود الإنسان وعلاقته بالمكان، فهو منتَجٌ متخيل في النهاية" يتواصل مباشرة مع القلب"[2] وأعني به مجمل الانفعالات والعواطف التي تربط الوجود الإنساني بالمكان، وهو وجود يتحقق على مستويين: مستوى تحوّل الأرض المكان إلى الداخل، أي إلى وجود داخلي يتأسس في أعماق الذات،ومستوى متخيل يقوم في النص وتنتجه لغة الصورة الشعرية. وفق هذا التصور يمتد مفهوم المكان إلى الزمن ويتحول" الحقل الذي يخترق النص للدلالة على المكان والزمن داخل الذات"[3]. عندما وقف الشاعر على الأرض، كان قد اختزل المكان وحوّله إلى مشهد من الأفكار والمفاهيم والتحولات،وهو بذلك أوقفنا على أرض"متحركة وعجائبية" [4]، تتأسس على لغة هي الأخرى تحولت إلى أرض، وصورة توجهنا إلى عمق المتخيل والذات حيث يقيم الشاعر ترابطات اللغة والوطن والأرض :

صعبة هي الأرض

---

1- إبراهيم نصر الله. الديوان . ص: 559

2- Pascale Auraix et Alain Montandon. Poétique des lieux. P : 95

3- Michel Collot et Jean-claude Mathieu( actes colloque).Espace et poésie. P : 26

4- Maurice Blanchot. L’espace littéraire. P : 297

صخرتها لا تلين
لها خفقة النجم والريح
وزمزم ماء الجريح
ورد الضريح
ولا ترتضي غير عشاقها
ينبعون من اللوز والتين
أتاها العماليق قبل ولادتها
من ثياب الحصان
وقالوا لها : انهضي من خيوط الهيولى
إلى البرّ والبحر
فكان الزمان
وكانت فلسطين[1]

يؤكد الشاعر العودة إلى علاقة الأرض بالوطن، وارتباطها في المتخيل بما يمدّ صورة الأرض/ فلسطين بالمرجعيات اللغوية والتصويرية المتاحة، المرئية والمجردة، وتجدر الإشارة هنا إلى المتواليات البصرية والفكرية، وهو ما يجعل من فكرة الأرض/الوطن، فكرة قائمة على مستوى الواقع والمفاهيم. فالصورة تُخرج المكان / الوطن وتقوم بمختلف الإمكانات المعرفية والإبداعية من أجل صياغة بنى تخييلية تتلازم فيها مدركات الحس مع الحالة الذهنية" [2]، فالأرض الصعبة لها ملامح تجسّدها، فهي" صخرة لا تلين، خفقة النجم والريح، زمزم الماء، ورد الضريح"وعندما نقف على هذه الصفات نجدها جميعا تبرر صعوبتها الحسية،أو هي بطريقة أخرى تبرر العزيز المفقود والبعيد ولذلك تمتد كل تلك الصفات لتنتج مفاهيم إضافية تعرف الأرض / الوطن، من حيث أبعادها التاريخية والمقدسة. وهي إذ تمتدّ إلى هذه الفضاءات الدلالية فإنها تبقيه محمّلا" بمرجعياته وأبعاده الرمزية والثقافية والإيديولوجية"[3].

فصورة الأرض توظف مرتبطة بأشيائها،وما يؤسس فيها فضاءات الذات والمكان، وتحولاتها اتجاه رؤى تبعث امتدادها عبر اللغة والصورة، وتجسد علاقاته في مستواها، ووسيلتها لغة المكان التي هي" أكثر استعدادا من غيرهامن أنواع العلاقات، على ترجمة علاقة الفضاءات(بما في ذلك الواقع) وهو ما يؤدي إلى توظيف اللغة كرموزأو استعارات"[4].

إن تحولات صورة الأرض في الشعر الفلسطيني، تأسست على لغة اعتمدت المكان وبدائله اللغوية المختلفة، واعتبار أن المكان/الوطن" بداية ما يرتبط بالمكان"[1]، ويتوحّد به عبر مداخل متنوعة حول كل ما يعدّ بعدا رمزيا لوطن/الأرض. وإذا كانت لغة الطبيعة من المعالم المكانية الواضحة، فإن الحقل الأنثوي يعدّ من أهم الأبعاد التي تنسج علاقة التوحد

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 261
2- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني. 151
3- حسن النجمي.شعرية الفضاء .ص: 107
4- Gérard Genette . Figures II . P : 44

بالأرض، باعتبارها مدخلا لعلاقات أكثر تعقيدا وتواصلا مع مفاهيم المكان والفضاء.

**1- 5 الأرض والخطاب الأنثوي**

تمتد تحولات الأرض إلى النموذج الإنساني، حيث تقمصت صورتها مراتب العشق وتماهى وجودها في تزاحم العلاقات الإنسانية ، فالمرأة الأم والحبيبة والمعشوقة هي أوجه أخرى للنماذج المكانية التي تتوحد من خلالها مختلف التفاصيل والانفعالات لإنتاج المكان، ولذلك تبدوا صورتها في الشعر الفلسطيني نموذجا فنيا وأدبيا يستحضر عالما دلاليا تمتزج في مستواه العلاقات الإنسانية المختلفة محاطة بالخطاب الأنثوي بدءا من الأرض الأم وصولا إلى الأرض المعشوقة تتجاوز بأبعادها العوالم الأسطورية والتاريخية والدينية.

كما أن الأرض المرأة تحضر في تفاصيل الأشياء وتكتسب وهجا ملحميا يعمّق سؤال الوطن وسؤال الوجود، إذ اعتمد كثير من الشعراء نماذج نسائية تقمصت موروث الأرض، واحتفت بأزمنتها وأمكنتها حتى غدت تلك النماذج من علامات المكان اعتنى الشعراء بتطويرها عبر مجموعات شعرية متكاملة، وفي أكثر من حوار أو تصريح أكد الشعراء هذا الاتجاه في توحيد المرأة بالأرض، حيث أصبحت تقليدا فنيا، فمحمد القيسي قال عن شخصية سارا في شعره : "والمرأة هنا هي بلادي، هي فلسطين أيضا،هذا الرمز صارخ ليخفيه القيسي كما لم يخفه درويش والقاسم ونصرالله وخيري منصور وسواهم من شعراء الوطن النائي..إنه الرمز الذي يغطي الشعر الفلسطيني كله، منه يتحرك الشعراء وبه يتوحدون مع لمسة مميزة في هذا التوحد، والدمج بين المرأة-المرأة وفلسطين الأم والأرض والحاضنة الروحية والحبيبة، هذا الرمز يتحرك غالبا على المساحة الحسية والروحية عمقا، كل شاعر يضفي على حبيبته النعوت التي تليق بعطرها أو بحزنها"(2) . فقد وجد الشعراء في العنصر الأنثوي عامة والنماذج النسائية خاصة وسيلة تصويرية بها يتجاوز التفاصيل البصرية للمكان ، ويفتح من خلالها فضاءات انفعالية تستجيب لكوامن رابطة الوطن وبذلك"ينعتق من إسار المحسوسات البصرية في عالم الواقع إلى فضاء الفكرة المجردة الموحية، والرؤية الجوانية التي تهدم ذاكرة المكان لتتبنى إطارا انفعاليا في لحظة من الزمن"(3)

إن صورة الأرض/ المرأة تنبثق من إحساس عميق ومكثف يجسد المكان في نسيج لغوي وفضاء دلالي خاص، يرتبط دائما بتجربة فقد المكان والحنين إليه والتعلق به إلى أقصى ما يمكن أن يكون، لأن العلاقة لم تعد مجرد إعلان لانتماء مكاني بقدر ما هو إعلان لوجود إنساني في المكان ،ولذلك تأخذ صورة الأرض نسيجها عبرمستويات واقعية ونفسية ورمزية وهي في زمنها حاضر وتاريخ ومستقبل،وفي أنساقها الثقافية امتداد للفكرالأسطوري واختلاق لأساطير حديثة، كما أنها امتداد للأبعاد الدينية كما حاول الشعراء استثماره، وفي مستواها النفسي تتماها في حب صوفي يستجيب لخيال عشق الأرض، ولذلك تتعمق في حب صوفي يوحّد ثنائيات العشق والموت، والحب والوجود، كما تستجلي صورة الأمومة والميلاد والطفولة عبر ثنائيات الخصب والعقم والبعث والموت ، وهي في بعدها المقدّس تمتدّ إلى

---

1- Christine du pouy. La question du lieu en poésie. P : 34

2-محمد العامري.المغني الجوال دراسات في تجربة محمد القيسي ص: 106

3-عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني. ص: 151

تقمّص مريم أو البتول أو العذراء كما أنها خديجة وعائشة وفاطمة، أو هي بملامح تاريخية كنعانية تستمد جذورها من الكنعانيات ، وهي في ملامحها المعاصرة حبّ مستحيل أو طفلة أو حبيبة..

الملامح السابقة التي تقمّصتها الأرض/ المرأة لم تكن من الظواهر المحصورة في نتاج شاعر محدد، وإنما امتدادها يشمل كل الشعر الفلسطيني، وهو ما يبدو منطقيا من خلال معطيات الواقع السياسي والتاريخي الحديث، غير أن المسألة تتجاوز ذلك إلى بعد أكثر عمقا،لأنه يرتبط بالوجود الإنساني في حدّ ذاته، فالأرض أصبحت تسكن الشاعر، وتتقمّص أحواله وتجاربه مع واقع الإحساس بالوجود في اللامكان، وبالتالي تقوم الحاجة إلى البحث عن الأرض في مختلف الملامح ،إنه نوع من حب التملك، أو بالأحرى الحاجة إلى تلبية الإحساس بالانتماء إلى أرضه وسكنها، والاستقرار فيها، ولذلك فهي تتماها عنده في المرأة الأم والحب والطفلة،وهو لا ينفك يوسّع هذه المفاهيم عبر مختلف النماذج، فهي بنية تتشكل ضمن نسق عام يعكس عمق تجربة الأرض في بعديها الجمالي والدلالي، وإن تعددت هذه البنيات في ظاهرها فلأنها تتسم بالتنوع والتغير بحيث أكسبها ذلك مرونة تقمص الأشياء والتصورات الممكنة التي تحيل على مفهوم التمسك بالأرض والتفاني في التعلق بها، "إذ أنها تقبل من التغيرات ما يتفق مع الحاجات من قبل علاقات النسق أو تعارضاته"[1].

وفي ضوء هذه الأنساق اللغوية التي تشكل صورة الأرض /المرأة أو الحبيبة، فإنها في مختلف نماذجها ترتبط بموضوع أساسي هو مفهوم التوحد بالأرض، بما يحمله ذلك من أبعاد ، وهو من الناحية الفنية صورة مؤهلة لتقمص الأشياء وتوزيع العلاقات المكانية والعاطفية ما يمنحها القدرة على إثارة يتداخل فيها الجمالي بالفلسفي وبالإنساني، من خلال البحث عن الممكن،لأنها" تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد،إلا أنها ينبغي أن تعطي إحساسا بماهوممكن"[2]وتعكس المظهر الدلالي والمظهر الجمالي لصورة الأرض، وتصورها في كلّ الأشياء والعناصر التي وظفها الشاعر لتوصيل موضوعاتها عبر شبكة من الرموز التي تتقمص "علاقة القول بالعالم المتمثل فيه"[3].

التماهي بين الأرض والخطاب الأنثوي أنتج مدونة شعرية تشترك في محاورة الأرض/المرأة، بحيث أصبحت من أهم الموضوعات الشعرية التي يسقط عليها الشاعر أحاسيسه ويرسم من خلالها ارتباطه بأمكنته وعالمه" وهنا تبرز الأرض الفلسطينية لتقول كلمتها حين يسجل العاشق الفلسطيني روعة حبه لأرضه ودفقة عشقه التي لا تعرف الحدود، يبدأ ذلك في قراءة كلّ جماليات القلب عند الفلسطيني الذي رأى في أرضه معطيات الأمل والشموخ[4].وقد يستحضر الشاعر حبيبته الأرض ليستقرئ من خلاله عفوية مشاعره في لغة بسيطة غير أنها تشكّل مفتاح تداعياته، يقول درويش:

لقد قالت لي الأيام اذهب في المكان

---

1- د.زكرياء ابراهيم. مشكلات فلسفية"مشكلة البنية" دار مصر للطباعة. ط1976/1.ص: 35

2 د.صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي.دار الشروق. القاهرة.ط1998/1. ص: 239

3- المرجع نفسه. ص: .258

4طلعت سقيرس . الشعر الفلسطيني المقاوم. اتحاد الكتاب العرب . دمشق.ط1/ 1993.ص: 27

تجد زمانك عائدا من موج عينيها

فقلت الجسم لا يكفي لنظرتها [1] .

يدخل الشاعر في حوار مع الزمن ليقيم من خلاله تداعيات الذات التي تفتقد زمنها ومكانها الخاصين، فالخطاب وإن توجه إلى الزمن في ظاهره، إنما يتحول عنه إلى المكان، "اذهب في المكان تجد زمانك"،"ومن هذا الخطاب يتضح اتجاه النص إلى المكان، فهو يقيم في المكان القريب من الوطن "موج عينيها" ومن هذا المجاز البحري للعينين ينبثق اغتراب العلاقة بين جسم(أي وجود مادي) ونظرة الحبيبة التي تملأ الوجود على المستوى العاطفي[2].

إن موضوع الأرض والجوهر الأنثوي، لم يعد مجرّد تحويل العلاقة من المرأة إلى الأرض، بل هي علاقات تتجاوز هذا المستوى لتتحول إلى شبكة ترابطات وتداعيات مركبة، يصعب عزلها عن بعضها البعض،حيث أنها تذهب في رسم معالم المكان/الأرض من خلال معالم المرأة والحب، وعبرها يستكمل النص الشعري الحمولات الفكرية التي تناقش جماليا مسألة الوجود والانتماء للمكان. إذ تحضرهذه القضايا في موضوعة بنيوية متداخلة، كما أنها على مستوى النص تتكامل لتوحّد بين القضايا التي تبدو متباعدة أشدّ التباعد، وهذه المعالم ، الأرض والمرأة الحب أقانيم شعرية تحضر في عمق الذات بالإضافة إلى حضورها في العالم الخارجي" لأن الوطن لم يعد صورة منفصلة عن ذات الشاعر، بل أصبح حقيقة داخلية تسكن دماءه،فوصل إلى اتحاد صوفي مع الوطن المعشوق، ويصبح العشق قدرا لايقدر الشاعر على الهروب منه"[3]. فالأم وكل المظاهر اللغوية للحضور الأنثوي تحيل على الأرض، وتشكل جميعا حضورا وجوديا يوحّد الذات بمفاهيم المكان التي تختزل الوطن، فالشاعرة فدوى طوقان اختصرت هذه الاتجاهات في معادلة جمعت بين الأرض والمرأة، لتكون في النهاية سرّ الخصب والانبعاث:

هذه الأرض امرأة

في الأخاديد وفي الأرحام

سر الخصب واحد

قوة السر تنبت نخلا وسنابل[4]

إن التوظيف المباشر لهذه الثنائية الأرض/ المرأة، اكتسب مفهوم الحقيقة،وهي هنا هذا المستوى الثابت من المعادلة، كما أنها توحدهما مقاربة الحب والخصب كقاسم دلالي مشترك بين الأرض والمرأة"وجه ينبت النخل والسنابل وآخر ينجب الشعب المقاتل" وعبر هذه المعادلة يستمر المظهر الآخر للمكان والطبيعة،من تحويل النخل والسنابل إلى مظاهر طبيعية تدل على الأرض الوطن ،ورغم كون الشاعرة تفصل هذه الدلالات عبر لغة النص التي تعتمد الاستنتاج المنطقي لعناصر الدلالة،فإن لغة الأخاديد الأرحام والخصب والسر توفر قوة الإيحاء وتستحضرجماليات المكان من تفاصيل المعاناة، لدرجة أن الموت على الأرض الوطن يصبح أملا وسرا للحياة، تقول الشاعرة:

1- محمود درويش. الديوان.مج تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. ص: 573

2- محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص: 11

3- ريتا عوض. خروج محمود درويش هل قتل الشاعر أم بعثه. مجلة شؤون فلسطينية. ص: 92.

4- فدوى طوقان. المجموعة الكاملة. ص: 543

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث عشبا على أرضها
وأبعث زهرة
كفاني أظل بحضن بلادي
ترابا
وعشبا
وزهرة [1]

إن لغة الخطاب تتكئ على مستوى انفعالي يعكس عمق الارتباط بالأرض،والمفارقة هنا تكمن في القدرة على تحويل الموت والفناء إلى معادل للبعث والخصب،وعندما يصبح الموت رغبة فإن الموقف يكشف عن ترابط الحب والموت بالأرض، فالنص في بعده الأول لا يلغي الواقع،كما لايبتعد عن منطق الاستدلال،وهو هنا لا يخرج عن المألوف في معاني التضحية والموت، وحب الأرض/الوطن، غير أنه بعفويته هذه يخلق نصا مبهجا يقوم على نوع من اليقين والمسلمات التي تخاطب بعدا روحيا يستفز سمو القيم الإنسانية بعيدا عن تقريرية الوصف.

تتآلف في الشعر الفلسطيني عشرات القصائد التي تكتب للأرض وترتكز على الجوهر الأنثوي فيها، وتقدّمها في صورة تختزل موضوعات الغربة والحنين للوطن وغيرها من القيم المرتبطة بالانتماء للمكان، وهي في جميعها لا تبتعد عن الجمع بين صورة المرأة والأرض، كما توسعت هذه النصوص في كل الامتدادات الممكنة المألوفة منها والمفاجئة.وهي صور لا تخرج موضوعة الحب والمرأة غير أنها تثير في المتلقي قضايا المكان وأبعادها الإنسانية.

ولعل قصيدة " الأرض" لمحمود درويش من أهم النماذج الفنية المتكاملة في رسم ملامح الأرض والخطاب الأنثوي، بكل أبعاده وهي نموذج يختصر علاقات الأرض في الشعر الفلسطيني، كما أنه يتقاطع مع نصوص الأرض لدى غيره من الشعراء، ومن الشعراء من اختلق النماذج النسائية كسارا و"حمدة" محمد القيسي،و"جفرا"عزالدين المناصرة و"ريتا" محمود درويش، لنمذجة صورة الأرض في صورة المرأة الحبيبة أو الأم، وهي نماذج تشكل البعد الملحمي للمكان، من خلال تحويل هذه النماذج إلى رموز عامة تختزل علاقات المكان المختلفة، ومستوياته الثقافية المتنوعة.

إن التوجه للخطاب الأنثوي في أشكاله ونماذجه المختلفة، كثيرا ما يستدعي انشطار الذات وتوزعها بين حضور الوطن وحضور الأنا في نسيج الإشارات الأنثوية التي توحد موضوعة الحب بالأرض، بل انتقلت هذه الموضوعة كليا من المحور الغزلي إلى موضوعات الأرض المختلفة، إذ وجد فيها الشاعر ما يلبي حاجة الخطاب والصورة للتعبير عن مواقف التعلّق بالأرض والتوحد بها كليا ، ومن خلالها يبعث في النص قضايا المكان والإنسان دون فاصل بينها. حيث تتلاشى كل حدود يمكن أن تميز موضوع المرأة عن غيرها من موضوعات المكان، وكأن البنية اللغوية قد تكرّست واختصت بالمرأة الوطن، أو

1- فدوى طوقان. المجموعة الكاملة. ص: 553

الأرض، أو البيت. يقول محمود درويش:

كلّ نساء اللغة الدامية حبيبتي
أثمارها في السماء
والورد محروق على صدرها
بشهوة الموت لأن المساء
عصفورة في معطف الفاتحين
ولم أزل في ذهنها غائبا
يحضرها في كلّ موت وحين [1]

إن البحث عن إنتاج المكان وربطه بالعلاقات الإنسانية، دفع بالشاعر إلى البحث عن مصطلحات جديدة أو لغة جديدة تلبي طموح الرؤيا وآفاقها التعبيرية، وهذه اللغة المتجددة هي في الحقيقة لا ترتبط بالمفردة بحدّ ذاتها بقدر ما ترتبط بالفكرة والتجربة، فصورة " كل نساء اللغة الدامية حبيبتي" تستوقفنا لتثير مجموعة أسئلة تبحث عن منطق بين عناصرها، فما العلاقة بين النساء واللغة، ومن جهة أخرى كيف تكون اللغة دامية؟ وهل مثل هذا التركيب هو مجرد إمعان في اللامعقول واللامنطقي؟

إن مفردة "النساء" استدعت في تركيب الصورة مجموعة لغوية ترتبط بنفس العنصر فمفردات"حبيبتي،والثمار، الشهوة، والورد والصدر" تجد مبرراتها في بنية الصورة لكونها ترتبط بنفس التجربة، ولأنها تصب في نفس المسار الذي يستثير لغة الحنين والعشق، وهو ما يبرره الإشارة إلى الغياب عندما قال "ولم أزل في ذهنها غائبا" فالشاعر يعمد إلى إثارة الأفكار والعواطف بإنتاج صورة "تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[2]،بإعادة توحيد جزئيات الصورة ونقل مستوياتها بين خطاب الأنا والوطن.

فالأرض تتابع خطّا دلاليا ثابتا في موضوعه،ومتغيرا في جزئياته الأسلوبية والتركيبية واللغوية، ومن خلال تلك المتغيرات يعاد تشكيل المكان ويقدّم في النص باعتباره محور الأبعاد والدلالات، ولذلك هو من المعطيات الأساسية التي تحافظ على درجة مستمرة من العلاقة بين الأرض والمرأة وإن اختلفت أشكالها وتنوعت بين سطحية وعمق،"فهناك دائما، درجة من الثبات في هذه الصورة"[3] .

وإذا كان تماهي الأرض في الطبيعة يعكس علاقة خارجية، فإنها في ارتباطها بالمرأة ودرجات العشق تتحول إلى علاقة مع الداخل، وهو ما يحدث تغيرا على مستوى اللغة والتركيب، وكذلك على مستوى التجربة، حيث ان أبعاد المكان تتجه لإثارة وجود داخلي يعتمد بالدرجة الأولى على قوة الانفعال المصاحب للتجربة، إذ تقوم الصورة بنقل" تجربة مجردة وإدخالها في صلب غنائية شعرية متواترة"[4]، لكن هذه المهمة تعتمد بالدرجة الأولى على لغة انفعالية تصبح المؤشر الأول على قراءة بعد وجودي المكان في الداخل وإحاطته بالعلاقة الحميمية التي يجسدها الحضور الأنثوي يقول الشاعر:

---

1- محمود درويش .الديوان.ص: 314
2- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. ص: 173
3- Charle.S.Peirce. Ecrits sur le signe . P : 95
4- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر.ص: 173

أنتِ جميلة كوطن محرر
وأنا متعب كوطن محتل
أنت حزينة كمخذول يقاوم
وأنا مستنهض كحرب وشيكة
أنت مشتهاة كتوقف الغارة
وأنا أحتاجك لأنمو [1]

يتحول الوطن إلى طرف ثانوي في الصورة، وهو ما يشير إليه ظاهرها لأن البناء على نظام المقارنة ينعقد بين الأنا والأنتِ، ولذلك فإن اتجاه الدلالة يركز على طرفي المقارنة، بينما يتكئ الخطاب على البعد العاطفي كي يمنح الصورة الظلال المكانية، ويشبعها" بعمق إنساني يوحّد بين الثورة و الحب في نسق رمزي يدل على مأساوية التبادل بين المحب الثائر والحبيبة[2]، وفي المقابل فإن الصورة تشير مباشرة إلى المكان/الوطن،محررا في الخطاب الأنثوي، ومحتلا في خطاب الأنا، وكان الشاعر قد عمد لإثارة عجائبية صورة الوطن، فكيف يكون محررا ومحتلا في آن، "وبدون شك، كان لا بدّ من هذا المكان المدهش،الذي يثير الشاعر، حتى يتمكن هذا الأخير من الإشارة إلى الثورة، ويراهن على أن الوطن لم يغادر وجوده الداخلي"[3].

إن صورة الأرض الحبيبة أو الأم تتماهى في خيال الشعراء في مختلف العناصر الغزلية، حتى أن الأمر يلتبس على القارئ إن كان بصدد نص غزلي أو صورة جمالية للمكان، يقول علي فودة في قصيدة حبيبتي خلف النهر:

من أنتِ؟
عيناكِ ينابيع الفرح الغامر،والأحزانْ
شفتاكِ خمور العالم،
أسرار العالم
مجد وذل الإنسان
في ثدييك دبيب الشهوة
وصراخ الأطفال
بين الردفين زغاليل الطير العمياء
وأفاعي الأدغال
من أنت بربك يا حواء [4]

يقوم النص على جدل الشعر والسرد، وعلى المزاوجة بين صوتين الحبيبة والعالم، لكنه العالم الخاص،أو الكون الداخلي الذي تبنى الخطاب الأنثوي مفتاحا له، وفي ظل هذا الخطاب يستشعر جمالية مكانه،أو عالمه، مادامت هذه الجمالية تركز على ما تستثير الكوامن وما يكون منها موضع استلهام الشاعر، إذ أن شاعرية المكان تتجلى في " مكان يثير الإلهام،

---

1- مريد البرغوثي. طال الشتات. ص: 70
2- محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص: 125
3- Christine du Pouy . La question du lieu en poésie . P : 24
4-علي فودة. الأعمال الشعرية. ص: 172

ومكان التجربة الشعرية، ومكان التجربة يعني تجربة المتخيل"[1]، وفي هذا النمط من الصورة ترتبط فاعليتها بالعنصر الأنثوي من خلال تخيل المشابهة بين جسد الحبيبة والعالم بحيث تنتهي المماثلة إلى التوحيد بينها وبين عالم الشاعر.استناد الخطاب على ضمائر المخاطبة في النص الشعري "أنت" و"كاف المخاطبة " وما يدل على حضور الجوهر الأنثوي،هو ناتج عن "توظيف جدلية الأرض الحبيبة توظيفا ينعكس فيه مضمون الجدلية على شكلها، بحيث تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجه للأرض بوصفها حبيبة وإلى الحبيبة بوصفها أرضا"[2].

إن التعلق بالوطن، وحرقة الحنين إليه، يفجره دخول العنصر الأنثوي ويصوره الشاعر بنقل الخطاب من المؤنث إلى الحديث باسمه، في البوح بمشاعر الحبيبة، وبتمازج علاقة اللغة والأرض والمرأة يتولد الكشف عن الوجه الآخر "لتمازج الكيان الإنساني بالجوهر الأنثوي" [3] فالتعلق به شكل من أشكال الإتحاد، يصوره بطريقة طقوسي تكشف بعده الصوفي،فذات الحبيبة تتوحد دائما ببعدها الأول(الوطن وحلم العودة إليه)."فنستكشف أن الصوت سواء الموجه إلى المرأة أو إلى الأرض موسوم بهذه الصيغة الطقوسية"[4]وتصبح تجربة الحب من أهم الروافد التي شكلت جمالية المكان وهي الصوت الذي أقام عليه محمود درويش الكثيرمن نصوصه :

يطير الحمام
يحطّ الحمام
أعدّي لي الأرض كي أستريح
فإني أحبّك حتى التعب
صباحك فاكهة للأغاني
وهذا المساء ذهب [5]

يفتتح محمود درويش صورة المكان من رصد حركة "الحمام(الإنسان) عليه، وهي حركة تتقابل بين طرفين متناقضين من خلال الأفعال "يحطّ، يطير" ومن خلالها ترتسم إشارات العلاقة بين الذات والمكان، فهي علاقة ترتفع وتنخفض، وبين العلو والارتفاع يتحدّد مجال الذات في بحثها عن مكانها، إن هذه الحركة التي يجعل منها الشاعر لازمة لكل مقاطع القصيدة تلخص علاقته بمكانه، وبحث الذات عن استقرارها، ولذلك يربط هذه الحركة بالحمام رمزا للإنسان وللروح الباحثة عن مستقرها وهو ما يفسّره قوله" أعدّي لي الأرض كي أستريح"، وسرعان ما يعود الشاعر بصورة المكان إلى فاعلية الحبّ والتعلق بالأرض، من خلال "فإني أحبّك حتى التعب، إن عودة الشاعر المستمرة للحركة في المكان، هي دائما عودة إلى علاقته به، وهي حالة القرب والبعد، وتجربة عدم الاستقرار التي استلهمت صورة

---

1- Auraix –jonchière et Alain Montandon. Poétique des lieux. P :101

2- أحمد المعداوي.أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. دار الآفاق الجديدة. المغرب. ط1، 1993. ص: 137.

3- عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. ص: 278.

4- محمد لطفي اليوسفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. ص: 118.

5- محمود درويش . حصار لمدائح البحر . ص: 229

حبّ الأرض، وجدل الوصال والصدّ لكنه جدل قائم بفعل خارج إرادة الذات.

فالمرأة لا تظهر إلا من خلال العلاقة بالأرض وتتحول ضمن هذه العلاقة إلى بعد مكاني" هو رمز القصيدة"[1] الكلي، وعمقها الذي يوحّد بين المرأة والأرض، بحيث أن الخطاب الأنثوي يرتقي إلى مرادف مطابق تماما للمكان/الأرض والوطن،"وأمام هذا التماثل الذي يحمله القول[2]، يتحول الفعل إلى نشاط لغوي يصبح هو المحول الأساسي للحركة في اتجاه المكان والموحّد بينه وبين الذات،إذ أن الحبيبة/الوطن هي مصدر وغاية هذا التوحد،يواصل الشاعر وجدانيات الأرض/والحب مؤطرة بثنائية القرب والبعد ليبدأالتوحد الكلي يقول الشاعر:

ونحن لنا حين يدخل ظلّ إلى ظلّه في الرخام
وأشبه نفسي حين أعلّق نفسي
على عنق لا يُعانِق غيرَ الغمام
وأنتِ الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنبْ
وأنت بداية عائلة الموج حين تشبّث بالبرّ
حين أغترب
وإني أحبّك أنت بداية روحي وأنت الختام [3]

لكي يمكننا تصور علاقة الحب بالأرض في النص، نبدأ من تفكيك العناصر إلى جزئياتها البسيطة ومن ثم إعادة بناء المشهد، فالجزء الأساسي في النص،كما ذكرنا سابقا، هو حركة الطيران الانخفض والارتفاع من والى الأرض، وهذه الحركة تسند عبر مفاصل القصيدة على الحمام رمز الإنسان والحرية في النص، وهذه الحركة المتواصلة هي ضيق الذات بالزمان وبالمكان، تواقة إلى حريتها على أرضها وفي مكانها الأصلي، لأن هذه ذات تتقمص صورة طائر يعشق الألفة ويفقدها كما يفقد حريته خارج أمكنته .

فالضمير الجماعي "نحن" يعكس حركة الوعي الجماعي ويحوّل النص إلى نسيج مأساوي يسرد قصة البعد أو فقد المكان، إذ أن استمرار الطيران مذ حركة البداية يؤشر إلى غربة الذات وبعدها عن المكان الحبيب أو الوطن الحبيب، فخيال المنفى يخصّب النص بالمشاهد المكانية تارة وبقصص التيه أخرى أو يعود ليستغرق في التأملات ويحول الحب إلى حرقة حنين للوطن حتى يتحول الحب إلى وطن بديل،وإغراق في الدهشة التي تبدو ضمن سلسلة من الصور السريالية" يدخل ظل إلى ظله في الرخام"عنق لا يعانق غير الغمام "الهواء الذي يتعرى أمامي" وأنت بداية عائلة الموج"، كل هذه الصور الجزئية تستند إلى ما تثيره من دهشة وضبابية، إذ تتجاوز الدلالات كل إمكانية للتجسيد الزماني أو المكاني، ويصبح المكان الوحيد لغة النص وخيال الصورة الذي يبقي على عنصر الحركة ، حيث يعود الشاعر إليها في نهاية المقطع " وإني أحبك أنت بداية روحي وأنت الختام "، فالبداية والختام ترتبط دائما بمكان الروح وحين تصبح الحبيبة نقطة هذه البداية وختامها فإن كل العلامات تتحول إلى الحبيبة المركز إذ أنهى منطلق ومنتهى الحركة ، وهنا تحررنا الصورة من سلطة هذه

1- Sophie Guermès. Moderne . La poésie moderne. P : 144

2- Heidegger Martin. Acheminement vers la parole. Gallimard 1976 Paris.P :17

3- محمود درويش .حصار لمدائح البحر. ص:229

المركزية المكانية، حيث تبقي على المكان شفافا غير قابل للتحديد أو للتعيين ، كما أن الحبيبة الوطن يصيبها هي الأخرى الدهشة نفسها فتتحول من مخاطبة إلى متكلمة، وبذلك يتحول الصوت الفردي إلى صوت جماعي تتوحد فيه الأرض بالذات الباحثة عن أرضها، إذ أن حالة العشق واحدة وجامعة:

أنا وحبيبي صوتان في شفة واحدة
أنا لحبيبي،وحبيبي لنجمته الشاردة
وندخل في الحلم،لكنه يتباطأ كي لا نراه
وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه
وأطرد عنه الليالي التي عبرت قبل أن نلتقي
وأختار أيامنا بيدي
فنم يا حبيبي ليصعد صوت البحار إلى ركبتي
ونم يا حبيب لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسدة
ونم يا حبيبي عليك ظفائر شعري علك السلام
يطير الحمام
يحط الحمام [1]

إن الانتقال من المتكلم إلى المخاطب والعكس أحدث تنويعا على مستوى الخطاب بحيث أطلق الصورة على حركة الضمائر وفتحها أما فضاءات الخيال، كما نقل المشهد الشعري إلى حركة الحوار والحديث المباشر للحبيبة" نم ياحبيبي" فثمة "توظيف للحوار بنية للنص يصالح بين اللغة الشعرية والشكل الدرامي ليمتزج الشعر بالدراما تصبح الأخيرة مقوما جماليا من مقومات القصيدة ، وفيها نكون أمام مساحة حوارية تتسع ليتحرر كل من طرفي الحوار من ضيق الجملة ويدخل في سعة الخطاب"[2].

واعتماد الفعل على الحركة هو ما يفتح إمكانية الصورة للدخول في فضاءات الحلم لاعتباره مكانا جماليا تلجأ إليه الذات بحيث يصبح بديلا للحركة الأولى ، فالدخول إلى الحلم "وندخل في الحلم" معبر الرؤيا إلى عالم الشاعر أو عالم الذات، هو عالم خاص لكنه يستند إلى الواقع رغم كونه رؤيا شعرية، هذا الواقع يتجلى من خلال التفاصيل المكانية المختلفة في بقية النص، وهي تفاصيل تعيد صياغة المكان/الوطن من خلال واقع البعد عنه، ومن خلال البوابات المشرعة عليه ، يقول الشاعر:

رأيت على البحر إبريل
قلت نسيتِ انتباه يديك
نسيتِ التراتيل فوق جروحي
فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي ؟
فكم مرة تستطيعين أن تضعي في مناقير هذا الحمام
عناوين روحي
وأن تختفي كالمدى في السفوح

---

1-محمود درويش.حصار لمدائح البحر. ص:230
2- د.محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش.ص: 124

لأدرك أنك بابل ، مصر ، وشام
يطير الحمام
يحطّ الحمام
إلى أين تأخذني يا حبيبي من والديّ
ومن شجري،من سريري الصغير ومن ضجري
من مرايا قمري،من خزانة عمري ومن سهري
من ثيابي ومن خفري؟
إلى أين تأخذني ياحبيبي إلى أين؟
تشعل في أذنيّ البراري، تحمّلني موجتين
وتكسر ضلعين ، تشربني، ثم توقدني،ثم
تتركني في طريق الهواء إليك [1]

يستمرّ الشاعر في رصد المكان من خلال الحلم والحب، ولذلك يدخل في محاورة تبعث الدهشة وتستفز الخيال لتجاوز الواقع والتحليق في حركة الداخل وهنا" يمارس الخيال فعله بحرية على المكان والزمان"[2]، وهذه الحرية تعبث بالأشياء والعناصر دون حدود. يبدأ الشاعر من السؤال "إلى أين تأخذني يا حبيبي؟" وهو استفهام يلخص بكثافة عالية فكرة الحلم، هو سؤال يلخص أزمة المكان الواقع، ويتجه بالخطاب إلى استرجاع أزمة الوطن. فالصورة توجز أزمة الذات في المكان لأنها خارجه أو الإحساس بالوجود خارج المكان، وهو ما يدخل الصورة في تعقيد فكري يتجه بالخطاب إلى محاولة استجلاء أزمة المكان من خلال الوجود خارجه، بحيث يتحمّل التركيب صياغة التناقض الدلالي في الصورة والذي يوحي إلى تناقض عالم الواقع، "حيث نطالع هذه الدهشة في قوله"رأيت على البحر إبريل" حيث يحمل التركيب الدلالي تناقضا أوليا ،فالبحر نقيض الأرض ومنفى فاعلية الإنسان وحضور الزمن "إبريل"فيه تعبر شبه الجملة –على البحر–عن ظرفية مكانية –دعوة للفعل" الفعل الجديد"[3].

وإذا عدنا للاستفهام الوارد في النص، نجده يفتح الصورة على ولادة ثانية للمكان وللذات في المكان، لكنها ولادة في مكان ثالث بعيد عن الولادة في موطن الحلم، فصوت الحبيبة يظل يرجّع هذا التساؤل الوجودي إلى أين تأخذني، إنه حيرة الوجود خارج المكان /الأم أو خارج المكان /الوطن. وبهكذا تساؤل تُفتح الصورة على فضاءات دلالية تختصر أزمة الإنسان الفلسطيني من خلال أزمة الذات في المكان، فلا وجود خارج مكان الوجود، وهو مبعث حيرة الحبيبة " تشعل في أذني البراري، تتركني في طريق الهواء إليك" فهي تخشى هجرة جديدة، وتخشى أن يفتح موج البحر بوابة أخرى للمنافي.إن مكان الحبيبة يقف في مقابل مكان الهناك، ومن ثم يصبح متخيل الهناك (بابل ،مصر،وشام) وجها يلخص مأساة الشتات والبعد، فوظيفة الصورة هنا هي تحويل المكان إلى مشهد يستدعي الأرض/ الوطن مصاحبة لكل الأبعاد النفسية والإنسانية نلكن العلاقة التي تقيمها الصورة الشعرية هنا، لايمكن تحليلها إلا بدراسة علاقة هذا الشعر بالأرض"[4]، حيث أن هذه العلاقة لا تختفي عن

1– محمود درويش. حصار لمدائح البحر. ص:232 .
2– غاستون باشلار.جماليات المكان. ص: 116
3– محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش.ص: 126
4– إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. ص: 176

مشهد النص إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى صورة الأرض والحبيبة :

أراكِ فأنجو من الموت، جسمك مرفأ
بعشر زنابق بيضاء، عشر أنامل تمضي السماء
إلى أزرق ضاع منها
أراك فأنجو من الموت جسمك مرفأ
فكيف تشردني الأرض في الأرض
كيف ينام المنام
حبيبي سأبكي عليك عليك عليك
لأنك سطح سمائي
وجسمي أرضكَ في الأرض
جسمي مقام [1]

من الحبيبة يتجه النص إلى خطاب الأرض والجسم،"أراكِ فأنجو من الموت" إنها الصورة التي تختزل علاقة الذات بالأرض، فحلم الأرض يتحول إلى سر الحياة، ولذلك فإن الموت في الصورة هو موت الغياب والعد عن الأرض والذي تقابله صورة الحياة بحضور الأرض في جسم الحبيبة الذي يصبح منجى الذات وملجأها "جسمك مرفأ"، وفي هذه العلاقة إشارة خفية للبحر إذ يحضر منه ما يشير إلى التقابل الحدّي بين وضعين متناقضين في الأرض، فالمرفأ هو من جهة باب مفتوح على المنفى والشتات كما أنه نفس الباب للعودة.

يحاول الشاعر ومن خلال صورة الحبيبة أن يجد وجها واضحا للعلاقة بها، هل هي من شردته في المكان أو هو من تاه فيها " فكيف تشردني الأرض في الأرض" هي مرفأ مشوب بالحذر ومبعث للحيرة بين العودة والضياع، إنه يشيربحق إلى أزمة وجود في المكان هو بداية ونهاية مساحة شاسعة من الأفكار التي تغذي الخيال بصور المكان، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله" وبين البداية والنهاية خانك الفرح الذي كنت تحذر منه دائما، كلّ شيء يتحول من حجارة إلى أفكار،تخرج فلسطين منك بلا وداع كنت في المخبأ ومعلقا على حبل الفارق بين يومين لا يتشابهان"[2].

فالشاعر يلخص علاقته بالمكان/ الوطن من خلال الحبيبة المتحولة دائما بحسب أهواء الذات وهمومها، فهي اغتراب الشاعرعندما يتحول الجسد إلى وطن ولا يمتلك من الوطن إلى لغة الوطن" الوطن هو هذا الاغتراب ..هذا الاغتراب "[3]، فمسألة الاغتراب تلخص في جسد الحبيبة وفي أدائيات النمط الغزلي وتحولها إلى مساءلات وجودية تحاول ضبط العلاقة بين " الهنا( الوطن مركزا للذات)، و"الهناك" باعتباره منفى وشتات منه تطل الذات على مركزها وتحن إليه وتستعيده بالذاكرة، كما تسافر إليه عبر الحلم، وباستعادة "الهنا" يتجه إلى علاقة مكانية محض نفسية ترتسم في المتخيل وتحاول تعديل أو تصحيح العلاقات المختلفة بالوطن، والحبيبة هي المسافة الأقرب لوطن الأفكار والمتخيل "لأنك سمائي، وجسمي أرضك في الأرض، وجسمي مقام" فالتحول الأخير في "جسمي مقام" يعلن نوعا من الانتماء النهائي لأن المقام فيه ما يحمل على دلالة الديمومة وتواصل الإقامة، تعيد

1- محمود درويش. حصار لمدائح البحر. ص: 236
2- محمود درويش. يوميات الحزن العادي. ص: 145
3- المرجع نفسه. ص: 156

الصورة بناء علاقة المركز في الهنا من خلال الهناك إن الأمر"إذن لا يتعلق بإنقاذ جزء من الهنا من تهديد اجتياح الهناك، ولكن هو نوع من المحافظة على بنية الهناك داخل الهنا"[1] .

ترتبط صورة الحبيبة الوطن بتشكيل رمزي للمكان وتصبح الحبية أو المرأة مادة من للغة الأرض، مادامت الأرض هي مرتكز القصيدة وإن تبدلت تنويعات الأمكنة في الدلالة عليها، فهذه "الأرض الساحرة حوّلت في الكتابة إلى انتماء وإقامةً للحلم والروح، فالأرض هي رمز الوطن ومبعث الحنين للعودة، وهي تسكن كل أفكار الأطفال المتطلعين إلى اعتراف بوطن لهم، هذه الأرض أصبحت وأصلا للقصيدة، ولغة في حدّ ذاتها، والقصيدة تكتب وتنشد لكن وجودها الفيزيائي هو الأرض"[2] .

**6-1 الأرض والنماذج النسائية**

يوقع الشعر الفلسطيني زمن الأرض وبنية مكانها لمزاوجة الحتمية بين قضايا الإنسان والأرض، فكلاهما صورة للآخر، وبهذا لا تكتفي الأرض بأن تكون صورة للوطن فقط، إذ اكتسبت"أبعادا غير محدودة،فهي التوتر،والتراب والإنسان، والملح والزيت والخمر والماء، بعيدا عن كل انتماء محدد، وهذه الوحدة بين العناصر تصبح أحيانا عالما من الجمال ... قادم من كون آخر، تماما كالشخصيات التي تكون واحدة ومتعددة في نفس الوقت ، الأم والمعشوقة، والمرأة"[3].

وضمن هذه النماذج من التحولات استدعى الشعر الفلسطيني الشخصية النسائية، وبناها ضمن سلسلة متلاحقة من النصوص أو في مطولات تكاملت عبر صورها وأصبحت شخصية منمذجة ترتبط بمختلف الأبعاد ، فهي متخيلة وواقعية، كما أنها معاصرة وتاريخية، وتحمل الحقيقة والخيال معا، هي الأرض في جسد تغمره الحياة والانفعالات، وهكذا تستمر لتشكل في النهاية ملحمة الأرض أو وجها من أوجهها فسارا عند محمد القيسي هي المرأة بكل ما ترمز وتحمل من دفء وخصب وفرح، المرأة البعيدة التي يطول إليها حنينا ولانصل،تظل أبدا في برزخ ما ولا بدّ أن نقطع إليها بحارا كثيرة حتى نرى ونلمس ما تكونه وما يشكله هذا الحلم... وغدت سارا الجسر والشجرة،وغدت الحنين إلى البلد الذي تنفسنا هواءه وعرفناه واستكدت منه الروح وهجها وحضورها هذا هو عذاب الشعر وهنا حيرة الشاعر"[4]، كما كانت ريتا عند محمود درويش مدخلا لقضايا إنسانية وجمالية ارتبطت بالأرض الوطن فعكف على بناء نموذجها في سلسلة متلاحقة من المجموعات والنصوص الشعرية" حيث ظلت شخصية ريتا "قابلة للتطور في خطاب درويش الشعري، عبر مستويات شعرية متعددة، تتصاعد فيها النغمة الأيروسية، وتصل الأبعاد الجمالية إلى ذروتها كما في "شتاء ريتا" في ديوان "أحد عشر كوكبا"، ومن المعروف أن درويش افتتح الحديث عن ريتا في قصيدته "ريتا والبندقية"، في "أخر الليل" الصادر عام 1971، وأعاد الحديث عنها من المنظور الشعري نفسه في ريتا أحبيني" في "العصافير تموت في الجليل" الصادر عام 1969[5] ، كما يخصص عز الدين المناصرة مجموعة كاملة " لجفرا " يتابع من خلالها كل

1- Patrick Née. Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. PUF. 1/1999 . Paris. P : 32

2 François Xavier.Mahmoud darwiche et la nouvelle andalousie.Simédia.2002.France.P: 173

3 - François Xavier. Mahmoud Darwiche et la nouvelle andalousie. .P: 173

4- محمد العامري.المغني الجوال دراسات في تجربة محمد القيسي. ص: 61

5- خالد علي مصطفى.الشعر الفلسطيني الحديث.ص: 240

التحولات ويرسم صورة شاملة للمكان تحدد تفاصيلها وعلاقاتها وأبعاده "جفرا" حيث تبدأ ملحمة جفرا بتوقيع زمنها ، يقول الشاعر:

ليلا ...آتيك
وليلا أغويك
وليلا تجرحني ذكراكِ
وليلا في حلمي أسري نحو كرومك
ليلا أسري نحو شعابك
كاللص الأرقط أنساب على الطرقات
الرملية...أترك آثاري وأموت (1)

ينتج النص زمنه بتركيز التوقيع على زمن الفعل وزمن الحدث" ليلا.." ويحدّد إطاره الخاص لاستحضار "جفرا" فالليل حركة زمنية تتوع الحالات النفسية للتأمل ولمحاورة الذكرى ولدخول الحلم،كما أنه بداية الحركة في المكان وبداية المسير اتجاه جفرا الأرض، فجفرا الانسان والمكان تتحدد في المتخيل باعتبارها ذاكرة المكان"ليلا تجرحني ذكراك"وباعتبارها الأرض الوطن" أسري نحو كرومك، أسري نحو شعابك"، إن مجموعة الصور هذه تماهي بين الجسد المرأة والمكان الذاكرة، فجفرا بشعابها وكرومها هي الجسد الذي يحرك الحلم ويثير الذاكرة، وهو بداية المسيرة نحو الأرض المرأة، فمنذ البداية تتوحد الحالات النفسية والتداعيات من خلال جفرا الحب والإغواء،والطرقات والشعاب والكروم والحلم...تتزاحم هذه الحالات في نفس اللحظة التأملية ودون قصدية، في امتداد خطي يركزالحركة على المكان بالحلم والتذكر والانتقال بتنويع المكان على نحو يثير الإحساس بالتوحد بين العنصر الإنساني(المخاطبة) والحب والمكان،كما أن الإيقاع الذي يثيره تكرار"ليلا" يساهم في إنتاج الفضاءات النفسية للصورة. وبذلك يتمكن من تشكيل معالم الوجود الإنساني في المكان والتداخل به.

ومن هذه الفاتحة التي توجه الخطاب إلى المرأة/ الأرض تبدأ عملية الانتقال إلى شاعرية المكان من خلال الانتقال إلى الأشياء وهو تحويل ينتج المكان خارج اللغة، إذ يبدو مكانا شموليا يتجه اتجاها كونيا لأن" الأشياء لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها مادامت تملأ شمولية الذي تحتله و لا تتلاك من ثمة أي موضوع لنقيضها الخاص"(2)

فالشاعر يبدأ حضوره في المكان في زمن غامض مفتوح على الاحتمال ،إذ هو"الليل" مفتوح على الحزن والعزلة والألم ، كما هو حالة انتظار وترقب، لما بعده، وهو حلم ومشهد تحولات جفرا في المكان :

ليلا كلمتكِ، ليلا قرّبت البحر إلى
الجبل، وصالحت الشوك مع السوسن والحرس الليلي
مع الشعب المنتظر جبابرة يأتون من البحر
ويأتون من الرمل ويأتون من النفط
ليلا أشتاقك لا تنتقل المدن الخضراء إلى

1- عز الدين المناصرة. الديوان . ص: 393
2- جون كوهين.النظرية الشعرية.ج2 اللغة العليا.ت: أحمد درويش. دار غريب. ط2000/1 ص : 471

مدن النار ولا ترحلين أيا جفرا من منفاكِ
ولا أنتقل إلى منفاك
وكيف أصالح منفاي ومنفاك مع المدن الخضراء
اللائي نعشق، والمدن الخضراء اللائي نعشق
يشنقها الحرس الأزرق
يحرسها الذهب النفط ،الياقوت [1]

يتجه الشاعر إلى تشكيل تفاصيل جفرا/المكان ويوحّدها في بنية ظاهراتية تقدم في المتخيل ضمن مشهد طبيعي يلامس الحلم والواقع معا " فالمشهد الطبيعي يحدد في نفس الوقت أشياء الوسط وما هو صورة لها، وفي الحالة الثانية هي صورة تقدم الأشياء في غيابها"[2]. فموضوعة "جفرا" موضوعة مكانية تتقمّص التحول بتنوع الأمكنة والأشياء، إذ يمتدّ حضورها الأنثوي في العناصر المكانية" البحر والجبل والرمل والمنفى والمدن الخضراء ومدن النار" وفي الأشياء باعتبارها إشارات للمكان " الشوك السوسن والياقوت والذهب والنفط" ، وكل وحدة من هذه الوحدات ترتبط بموضوع قابل للتعميم ويجسد ملمحا جزئيا للأرض يتكامل مع البقية، وقاسمه المشترك هو" جفرا" لأن الحدث والفعل والخطاب يتمركز فيه ويشع من خلالها، فهي مجال الرؤية البصرية والمتخيلة لعناصر المكان، لكنها في نفس الوقت تكتسب شاعريتها من لا محدوديتها ،فـــ"جفرا" بتماثلها بعناصر المكان والأشياء تتحول دلاليا من "امرأة" جسد إلى صورة لا متناهية في إنتاج فضاءات الصور المكانية.

وبذلك تتحول إلى شاعرية كونية تتسع إلى كل قضايا ومفاهيم الأرض، ومن ثم تتسع مستوياتها وفق نموذج الحضور والغياب، فهي على مستوى النص تتقمّص كل الاحتمالات التي يعددها الشاعر عبر معالم تفضي إلى بناء شمولية المكان بتأسيسه دائما على امتداد جفرا فيه ، وهي تعني في فلسطين – كما أشارت إليه مقدمة الديوان – : الماعز الذي لم يتجاوز حوله الأول أو نوعا من الغناء الشعبي، وتعني الصبية في مقتبل العمر عندما تكون شبيهة بالغزال النافر، وهي الحبيبة القادمة على حبيبها فتقتل عند الحاجز"[3]تبدأ تحولات جفرا من نهاية "جفرا" الرمز عند الحاجز، ومن الموت تبعث جفرا المرأة وجفرا الأرض في تناسخ بين المكان وبقية الأشياء، وبعتبة الموت يتحول الشاعر بسيرتها إلى تخصيب النص بمتخيل شعري وتتابع سردي يمزج بين الحكاية الشعبية والواقع والخيال، ليرتقي بسيرة جفرا من نموذج بسيط إلى نموذج يخترق حدود الواقع والجغرافيا، وليتحول من رؤيا ذاتية إلى ضمير جمعي يروي سيرة المكان:

وأقص عليك حكاية جفرا
خافوا من عينيها السوداوين
وخررنانسجد...ماتت جفرا
الحنطية خلف المتراس [4]

1–عز الدين المناصرة. الديوان .ص: 394

2– Catherine Chauche . langue et monde grammaire Géopoétique. P : 140

3– عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. قراءات في شعر عز الدين المناصرة. ص: 222

4– عزالدين المناصرة.الديوان. ص: 458-459

تبعث صورة جفرا البناء الملحمي في النص، من موتها المأساوي ومن مستواها الإنساني. ومن هذا المشهد يفتح الشاعر حكاية الموت والتقاط التفاصيل ليربط بين جفرا والأرض، وبيروت والمدينة الفلسطينية، ومع التوسع في بناء العلاقة بين جفرا /المكان وجفرا الإنسان "تتسع القصيدة لدى الشاعر ويزيد المضمون ثراء، لتقف المجموعة على مساحة الواقعية السحرية الحديثة التي تبرز أول خصائصها في القدرة على خلق النموذج"[1]وهو النموذج الذي يتقمص التحولات والتفاصيل كما يختزل إشارات الزمن والحدث:

جفرا جاءت لزيارة بيروتْ
هل قتلوا جفرا عند الحاجز..هل وضعوها في التابوت
من لم يعرف جفرا... ترفل بالزيتون،
العنب الياقوت[2]

يستمر التسلسل الخطي لميلاد وموت"جفرا" أو انبعاثها من المتجدد ، ويحدد حضور" بيروت" زمن هذا الميلاد وتداعياته التاريخية، غير أنه زمن يتسع لزمن الأرض "فلسطين" من خلال الإشارة إلى تلازم المكانين في الأحداث المعاصرة" جفرا ترفل بالزيتون".

من هذه التداعيات تؤسس اللغة لتحولات الأشياء والعناصر، ومشهد هذه التحولات انتقال "جفرا" من صورة المرأة القتيلة إلى صورة الأرض ومكان الميلاد الثاني لجفرا / الأرض . فإبداع المرأة الأرض يبدأ داخل التعبير وليس داخل المعبر عنه أي أن جفرا هي تعبير الأرض الذي ينقل معناه ودلالاته من الحالة الإنسانية إلى الهيئة الشيئية أو المكانية في حقل متنوع من الظواهر المكانية التي تفسر حضور موضوع الأرض وتمنحه جزء من بنيته ووجوده والملفت في هذا النموذج تمركزه حول الذات واستغراقه شاعرية التأملات، حيث تبدو "جفرا" في كل سطر شعري وكأنها تجربة جديدة ونموذج إضافي للأرض/المرأة، يشارك التاريخ والأساطير والجغرافيا والتجارب الإنسانية والذاتية في بلورة مضوعاتها وجمالياتها، وهو ما يحول السطر الشعري إلى تجارب مكانية في الكتابة تزاوج بين الذاكرة والواقع والحلم" فالأسطر الشعرية ليست انفعالات، ولكتابة بيت واحد يستلزم رؤية مدن كثيرة وأناس وأشياء...والتجربة تعني التواصل مع الكائن، وتجديد الذات بهذا التواصل"[3]

إن تجربة "جفرا والموت" تنسج في بعدها الأول قصة الأرض والإنسان والوجود في المكان، وهو انتقال واع مارسه الشاعر من موضوع الأرض إلى موضوع الإنسان، وهو ما يوحي إلى أن " القصيدة الفلسطينية انتبهت إلى ضرورة بعث الإنساني في موضوعاتها، بالانتقال من موضوع فلسطين إلى موضوع الإنسان الإنسان الفلسطيني" [4] ،والنموذج الأنثوي المصاحب لهذه التجربة ممثلا في الحب والأم والمرأة هي نماذج تضيء الجانب الإنساني للوجود في المكان، وتمزج بين موضوع المكان والإنسان في حالة ترابط متلازم في سلسلة من المتغيرات يبحث الوجود في الهنا والهناك كانعكاس لثنائية الاتصال

1- زياد أبو لبن. عزالدين المناصرة غابة الألوان. ص: 361
2- عز الدين المناصرة. الديوان. ص: 536
3- Maurice Blanchot. L'espace littéraire. Gallimard.France.2003
4- Mahmoud Darwiche. La Palestine comme métaphore- Entretien traduit de l'arabe par Elias Sanbar, et de l'Hebreu par Simone Bitton . Ed, Sindabad Acte sud 1997. P :48

والانفصال، وهو ما يشكل في التجربة حالة وعي مركزها الذات الحالمة التي تنتشر في مظاهر المكان وتحتوي من خلالها كونها الخاص " فذات الحالم هي ذات منتشرة ، إنهاتحتاج إلى كل ما تلمسه، وتنتشر في الكون، ولأنه يعيش حقيقة كل أرجاء مجاله فإن الإنسان من خلال الحلم هو في كل جزء من الكون إنه داخل لا خارج له".[1]

ينهض الخطاب الشعري في" مجموعة جفرا"على سلسلة تداعيات ستقرئ التفاصيل، وتلتقط جزئيات جفرا الأرض، فتحلق بالصورة إلى أقصى حدود الحلم وأحيانا تهبط بها إلى تفصيلات الواقع، فلا تنتهي عند حدّ ظاهري بل يغرق الشاعر في التنويع مع مواصلة التبادلات بين طرفي موضوعته الرئيسية في نصه جفرا/الأرض :

أنت غزالة فلسطين ، سوسنة الجبل،أقحوانة السهل سياج

الحقول، آهات الحراثين

حنين المنفيين ، رصاص الثوار .وأنت الوعدُ[2]

تعود الصورة إلى الكشف مباشرة عن موضعها الخلفي الأرض/المرأة، من خلال توجيه المتلقي عن طريق المزج المباشر بين المخاطبة (أنت/جفرا) وعناصر الأرض "غزالة فلسطين، سوسنة الجبل، أقحوانة السهل، سياج الحقول،آهات الحراثين، حنين المنفيين،رصاص الثوار،الوعد" هي كلها صور جزئية تحقق تناظرا دلاليا بين الخطاب وموضوعه الأرض/المرأة، إذ تتماثل العناصر والأشياء حول نفس النواة، فجفرا تتناسخ في كل الأشياء وتتماهى بالمفهوم الشامل للمكان في بعده الإنساني والطبيعي،"وأول ما نقوم به للكشف عن تناظر دلالي ما ،هو النظر في ثيمة الخطاب، وبمجرد ما ندرك هذه الثيمة فإن التعرف على تناظر دلالي قار سيكون هو الدليل النصي على الغاية الفعلية للخطاب"[3] .

تحولات جفرا لا تتوقف عند حدود الأرض، بل تستمر في التماهي في الأشياء وتتسع لكلّ ما يلتقطه خيال الشاعر وما توحي به رؤاه، فالشاعر يبحث من خلالها على تأسيس صورة فلسطين الإنسان وفلسطين الأرض حتى كأن درجة التماهي قد بلغت ذروتها وتوحّد كل شيء بجفرا وتوحّدت به، وإذا تحدّد موضوعها بقصدية الشاعر وتوجيهها نحو موضوع الأرض، فإنها في النص لا تكتفي بهذه القيمة لأن "جفرا ذات أهمية كبرى في حياة الشاعر، إذ تتشظى دلالاتها لتصبح عدة جفراوات، فهي جفرا الأم والأخت والحبيبة وفلسطين"[4]

شاعرية جفرا تخلق فضاءها الدلالية من تحولها إلى علامة رمزية بفعل التكثيف والإضافات المستمر، والتنوع المتاح لها، بحيث تحوّلت في النص من موضوع إلى أسلوب لإنتاج الفضاءات وتخصيب النص، فهي زاوية أخرى أخرى انعكاس"لوعي منتجها"[5]،وهذا الوعي يتحرّك باتجاه تأسيس أسطوري لنموذج"جفرا"وبعث هذا النموذج من التراث المحلّي لتحويله عبر الخيال الشعري إلى بعد إنساني، فالبعد العقلي والتاريخي لإنتاج النموذج لا

1- جون كوهين. النظرية الشعرية. ج2. اللغة العليا. ص : 494

2- عزالدين المناصرة .الديوان . ص:408

3- أمبرتو إيكو.تـــ: سعيد بنكراد. التأويل. ص: 76

4- زياد أبو لبن . عزالدين المناصرة،غلبة الألوان والأصوات.ص: 176

5- محمد الجزائري. تخصيب النص. ص: 24

يتردد عند المناصرة –خاصة– في التقاط دلالاته من واقع الثقافة المحلية ، وهو ما يهيء نموذج جفرا لاستقبال كل التجولات الممكنة، فتكتسب قيمتها كعلامة دالة من وجودها المتجدد فيما آلت إليه وما تماهت به من صور وأشياء وأمكنة :

يا جفرا النبع ويا جفرا القمح ويا جفرا الطيون

ويا جفرا الزيتون–السريس، الصفصاف [1]

إن أبدع الشاعر نموذج جفرا، فإن هذا النموذج قد أبدع شعرية النص وشعرية الأرض، فإمكانيات التحول فتحت النص على إمكانيات القراءة، وإنتاج فضاءاته وأمكنته موحّدة رغم تعددها، وبذلك تخرج جفرا من قصدية الشاعر إلى قصدية تحولاتها التي اختارت خلفية لها جفرا/الأرض كاستراتيجية تبليغ وبذلك تكون قد خرجت إلى قصدية النص المفتوح على التعدد وتنوع الاحتمال مع المحافظة على استمرار الخط الدلالي لخلفية المرأ/الأرض. فالنبع والقمح والطيون والزيتون والصفصاف علامات متفرعة عن نفس النموذج، وهذا التنوع المتكرر بأوجه مختلفة هو ما يحقق الانسجام النص ويمنح الصورة المرونة الكافية للانتقال عبر ما يختار لها من تحولات.

وهو ما يميز النص بأسلوبية متداولة تحافظ على النظام اللغوي نفسه، مما يتيح التعرف على توجهات جفرا وقراءتها من خلال الارتباطات الموضوعية المختلفة، فالتعرف"على قصدية النص، هو التعرف على استراتيجية سيميائية، وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية من أسس أسلوبية متداولة"[2]

مختلف التحولات تجعل من النموذج "جفرا" عالما متخيلا يتقاطع على مستواه العام والخاص ، فهو من جهة الوجود الجمعي ومن أخرى الذاتي في عالمه، وهي بذلك تستغرق موضوعة الأرض من خلال حلم الذات ورؤاها للأرض، ومن خلال أسئلة الوجود، فعندما كرر الشاعر عبر مجموعة جفرا قوله :

من لم يعرف جفرا .... فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا... فليشنق نفسه

فليشرب كأس السمّ الهاري ،يذوي، يهوي، يموت[3]

إنما هو إعلان لميلاد جفرا كما هو أيضا تأكيد لوجود عام وخاص داخل العالم المتخيل والواقعي في نفس الوقت، فميلاد جفرا، هو ميلاد للمكان، وللذات وبداية بناء لعالم خاص يستمر في الانكشاف والتماهي ، ويواصل الانتقال والتبادل بين الأشياء التي تحيل إلى جفرا في كل حركات النص. وهو ما يحقق توحد العلاقة بين جفرا والأرض، وهو أيضا ربط للعلاقة بين الوعي وتصور الأشياء بأبعاده المكانية والزمانية، فجفرا لم تكن في النص المكان فحسب بل هي أيضا الزمن "زمن مرُّ جفرا"[4]، فالشاعر ومن خلال الاتكاء على جفرا بحمولاتها المختلفة، يمعن في التجريب والبحث عن أفق تعبيري لم يُكتشف من قبل، وهذا البحث هو الذي أدى به إلى اقتناص نموذج جفرا، وكأنه يقوم في مواجهة عالمه الشعري

---

1– عزالدين المناصرة . الديوان . ص: 418

2– أمبرتو إيكو. التأويل. ص:78

3– عزالدين المناصرة. الأعمال الشعرية الكاملة. ط 1994/1. ص: 337

4– عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية الكاملة. ص: 338

ومتعلقاته التعبيرية لاختلاق عالم بديل هو عالم القصيدة "إن الأمر يهم هنا تجريبا حيا لوجود بأكمله من أبسط العناصر إلى الكل، وتمتزج فيه هذه العناصر بقوتها التعبيرية، لتقيم عالما متعينا بطاقته الرمزية ودلاليته الخاصة"[1].

جفرا المرأة وجفرا الأرض، تقابلٌ منطقي بين الإنسان والطبيعة أو بين الحي والجامد، لكن وحدة الوعي ووحدة الحلم تلغي هذا التقابل وتزيله نهائيا لأن التحول يجعل منها كائنا واحدا وجد ليحيا من خلال صورة الخيال في كل العناصر، وبتحوله في العناصر الأخرى فإنه ينقل إليها كل خصائصها وتجاربها ،عند ذلك قد نتساءل عن الفرق بين جفرا والأرض، وهنا نكون بحاجة إلى قراءة التجربة الشعرية في ضوء علاقة الأنا بالأرض، وهي علاقة وجود تحمل خصائص الإحساس بالوجود في المكان والتفاعل معه من خلال التفاعل مع جفرا في تحولاتها، وهو أيضا إحساس بوجود الأرض،وبالانتماء إليها في كل معانيها وقيمها، كل هذا يتحقق في تأملات الشاعر"إذ انه يتأمل ويحلم في ما يراه في السماء وما يجده في الأرض وفي أعماق ذاته، وبين هذين الفضاءين تتم تبادلات خفية، ولكل شاعر طريقته في الاندماج بالعالم"[2] .

لا يتوقف مدّ التحولات، إذ تحضر الأرض في كل الموجودات وتتقمص انفعالات الذات، كما تتحرك في كل الاتجاهات، ومع كل اتجاه يتشكل صوت جديد، ومشهد إضافي يواصل تنويعات تماهي جفرا في الوجود، وهو نفسه الوجود الذي تطل منه الذات على عوالمها وتحولاتها:

أقول لجفرا، حلمت بأنك تأتين لي كالسراب
تظلين حلمي،يقولون حين تموت الشرايين
خبر حلمي ولكنها ظاهرة.
- نعم عن جفرا تزور المحب إذا ما اراد
- كنتِ حنيني وكنت سمائي
التي أطلعت شجر البرتقال.
- سأذكر سمتك الرائعة
كما البرتقال إذا هطل المطر الناعم المتراعش فوق الحقول
كما وجه أمي ،تفتح إذا سمعت بندائي الخجول
- وتصبح جفرا إلهي ولا أعبد الآن غيرك
أنت إلهي وأنت انتظاري وحقدي
- أنت وحدك أمي
وأنت التهجد في آخر الليل حين أكون وحيدا
- أنت بحر ونهر وساقية من كروم
أنت وحدك أمّي وحبّي
- تبدأ الحرب أو تنتهي
ستظلين أمي التي أرضعتني حليب الشقا،

1- العربي الذهبي. شعريات المتخيل . اقتراب ظاهراتي . ص: 81
2- Poésie et L’espace . Actes de biennale 1988. P : 140

جفرا أمي إن غابت أمي – جفرا الوطن المسبي
الزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء
جفرا إن لم يعرف من لم يعرف غابة زيتون
ورفيف حمام وقصائد للفقراء [1]

يتواصل بناء صورة الأرض المرأة بفعل إحالات حرة تتداعى على مشهد يجرّب المطلق، وينجز العالم المتخيل، فمشهد"جفرا" لا يتوقف عند حدّ معين إذ أن حرية الحركة التي وفرتها فضاءات الخيال مكنته من الامتداد إلى كل الأشياء ويحايث العوالم المختلة لأنها عوالم غير مقيدة وغير مشروطة تتحرر من خلالها الصورة في تركيب جفرا على الهيئة التي تريد، وهو ما يؤكد أن صورة المرأة في هذا الشعر وإن اصطبغت بصفاتها الواقعية أو الإنسانية تظلّ تمثل في المتخيل انعكاسا وتماثلا يتماهى مع المكان الأرض،وهي في الوقت نفسه صورة للبحث عن عالم الذات والكون الخاص في جانبه الإنساني، وفي صورة تلبية الحاجة للإحساس بالوجود في المكان، فالانتماء للمرأة وحبّها والتعلّق بها والبحث عنها، هو انتماء للمكان وخطاب شعري يتجه إلى موضوع الأرض وقضاياه.

فالأرض والمرأة صورة لمُعطى إنساني يبحث عن المكان ويتوحّد به وينتمي إليه لأنه الحاضر دائما في المتخيل، ولأنه موضوع التواصل النهائي بالوجود الإنساني في المكان، "فالأرض لم تعد مجرد إطار للحنين، ولحظة للتواصل الإنساني، لكنها تبقى ملجأ من نوع آخر"[2]

وإن افترضنا أن تجربة "جفرا"واقعية في بعض جوانبها، فإن طبيعة تحولها المكاني يرتقي بها في المتخيل إلى لغة تخصّب فضاءات النص، فالاسم "جفرا"يتحول علامة وإشارة توصيل كما يتقمّص حالات حضور الأنا في النص،وهو حالة جفرا هنا هي التماهي اللامحدود الذي خضعت إليه في خيال الشاعر، وعبر جفرا والأنا والأرض يخلق الشاعرخطابا ثالثا وخفيا حول ما يستدعي فضاء الوجود في المكان . فطبيعة التجربة في تحوّلها في مجال الإبداع، تجعل منها لوحة جمالية للمكان يرتبط موضوعها بكل تفاصيل الذات وقضايا الأرض، وفي هذا الارتباط تتخلص جفرا من كونها مجرد انطباع حسي في لحظة واقعية لأن الصورة الشعرية وجهتها لتتقمص رسالة الإنسان والمكان.

ولقد ركّزالنص على التبادلات القائمة بين جفرا وصور علاقتها بالأرض، فأصبحت صورة للذات وللحلم اكتسب النماذج المختلفة وارتبط بأشياء المكان، فهي: سراب وحلم وظاهرة، حبيبة وحنين وسماء، وهي برتقال وإله وحالة حقد وانتظار،هي بحر ونهر وساقية ، تهجّد وصلاة، هي الوطن المسبي، الزهرة والطلقة، هي العاصفة والغابة والزيتون ورفيف الحمام، هي القصائد والخليل ومدن فلسطين، كما أنها المنفى والموت والرحيل. وبالإضافة إلى هذه العناصر والتحولات نلاحظ أن جفرا تتصل في مختلف مقاطع القصيدة بجغرافيا شعرية تعدد أسماء المدن والقرى ، إذ أنها ترتبط بلوحة فسيفسائية متعددة الألوان والمستويات والمناظرفتتماثل مع عناصر إضافية هي : الأحراش والوادي و مدن المذابح، بيروت والأضرحة ، والملاذ ، وقلعة صيدا، وجبل أخضر وباب القدس ، والجسر والقبر

---

1- عزالدين المناصرة. الديوان . ص: 393-544
2- إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. ص: 138

والسجن، ولد أندلسي ، ومنفى هي المخيم والخليل والكرمل وصيدا المحطات والقطارات والمطارات ،والموانئ هي صوفيا وشاطئ عكا والصحراء ، هي أم لكل شيء [1] وتحول في كل شيء ، وفي الخلاصة هي التحول في كل الموجودات فالمتخيل يحوّل جفرا إلى علامة خاصة أو لغة مرنة تتقمص الأشياء والانفعالات، وتخرج عن المراقبة المباشرة لتصبح وسيلة هامة لتداعي الصور والرموز والظواهر، ومظهرا ظاهراتيا يفتح الصورة على خيال لا يكون متعينا بطبيعته، فهو في كل تحول يفتح على خيال جديد خارج المكان والزمان " باعتبار الخيال لا يملك زمان ومكانا خارجيين انطولوجيا، فإن المجال الفضائي والزمني لوقائع الخيال لا يكون متعينا بطبيعته،إذ ذاك لا يمكن تعيين زمان ومكان يمنحان الظاهرة الخيالية موقعا محدد خارج ذاتها"[2].

فالخيال الذي خضعت له صورة جفرا جعلها تتحرر من سلطة الزمن والمكان وتحوّلت هذه السلطة إلى حرية الخيال في إنتاج "جفرا" في مكان داخلي مفتوح على زمن الذاكرة والرؤيا، وهو ما جعلها تتموضمن سلسلة من التحولات وتتنوع مستوياتها بين نصغائب وآخر حاضر، وهذه المستويات تتوزع على الانساني والمكاني:

المستوى الإنساني:

هو حضور جفرا بوصفها الأم والحبيبة والمعشوقة والقتيلة..، وهذا الحضور يستدعي النص الغائب الذي يختفي وراء الظلال الدلالية لجفرا بوصفها امرأة أمّا،وبوصفها معشوقة، فمن حيث هي "الأم" تستدعي بدائلها الأسطورية المرتبطة بالخصب والميلاد ، وهناك مؤشرات في النص تستحضر الميلاد والبعث، وهذا المؤشر يبدأ بلحظة موت جفرا عند الحاجز،غنها لحظة واقعية ترفض الواقع وتتمرّد على السائد في الحصار وفقد المكان وهو رفض ينتج الموت لتولد جفرا الأسطورية من رحم الموت، وهنا يكمن جانبها الإنساني بانفتاحها على أساطير البعث في الحضارات المختلفة ، فميلاده رفض للواقع ورفض للموت الواقعي رفض لأن تكون جفرا ضحية وأسئلة الشاعر" هل قتلوا جفرا عند الحاجز؟..هل وضعوها في تابوت؟" تحول لحظة الموت إلى ميلاد جفرا الوطن /الأرض والوجود " وحدكِ من أنجب الشجر المالئ الخضرة ..وحدك من يعشق البحر،،" فالأمومة تتحقق في جفرا بالإنجاب والعشق وباعتبارها عروسا تعدّ للإنجاب "جفرا عروس لباب الخليل" و هي رمز الخصب لأن اقتران صورة العروس بالخليل يستدعي هطول المطر فوق الحقول "سأذكر بسمتك إذا هطل المطر" فجفرا في مستواها الإنساني تنتقل من واقع إنساني التشرد في بيروت والقتل إلى رمز للخصب يستحضر عناصره ونصوصه الأسطورية،كما يستدعي في مساره الفني النصوص الأدبية المرتبطة بنصوص العشق المختلفة دون ملامسة نص بعينه.

المستوى المكاني:

تتقاطع جفرا في هذا المستوى مع المشهد الطبوغرافي الفلسطيني والعربي والعالمي،إذ يمتدّ حضورها في صوفياوبودابست ومصر والشام ودمشق وحلب الخليل القدس وجبل الكرمل وتل الزعتر ومكة وفي البحر والنهر والحقول وفي مظاهر الطبيعة..، وهذا التنوع المكاني يؤكد ثنائية كلية لصورة الأرض/المرأة في حضورها التاريخي والواقعي والمقدس،

1- عز الدين المناصرة. مج : جفرا. 393-544

2- العربي الذهبي. شعريات المتخيل. اقتراب ظاهراتي. ص:177

وعلى هذا الأساس فإن استعادة المكان هو استعادة لتفاصيل الواقع والذاكرة ،إذ يمتدّ المكان في ارتباطاته بالأنا إذ أن جفرا جزء من سيرة الشاعر في منفاه ومواقفه، وبالنحن لأن جفرا تتحول إلى موقف جماعي وإنساني يبحث في وجوده وعن مكانه.
جفرا المكان لا ترتبط بالمناصرة فقط إذ أن هذه الأمكنة وبنفس درجة التنوع تضر في مدونة الشعر الفلسطيني وتقيم ارتباطها دائما في اتجاهين لا ينفصلان إذ يشكلان في الغالب حالات متشابهة من سيرة فقد المكان والرحيل بحثا عن المكان الأم .

فالمكان في ارتباطه بجفرا وبالمرأة عموما لا يتخلى عن واقعه وتاريخه وقضاياه بل إنه وجد في النص ليعزز هذا المشهد، ويؤكد هوية الانتماء ، وفي حضوره لا ينفصل في مستوياه الأيديولوجي عن الشعري مهما ادّعينا محاولة التغاضي عن الأيديولوجي في ذا البحث، لحساب الشعري. حضورأريحا ويافا والخليل وصيدا وصور وبيروت ودمشق ومصر وغيرها من المدن لا يخفي مشهده وامتداده في محاولته رسم خارطة الصراع في العالم الشعري وهو ما يدفع الصورة على التركيز على الجانب الإنساني في المكان وهو هوية الانتماء للمكان .

إن هذا الموضوع(هوية المكان) والذي يقدّم المكان في الشعر الفلسطيني من منظور وطني بالإضافة إلى مجاله الجمالي في الشعر لم يكن بدعا من شعراء فلسطين ،درويش المناصرة، القيسي، دحبور المتوكل طه ...وغيرهم بل إنه امتداد تشكل لدى كل الشعراء الذين تعرضت أوطانهم لسيطرة خارجية،أو خضعوا لتجربة النفي" ومن الطبيعي أن تتسم الروح الشعرية لديهم بنزعة قومية تخضع لسياقها التاريخي والسياسي، وقبل ذلك،فإن الشاعر الإنجليزي "وليم بتلر ييتس" ورغم حضوره الواضح بل سأقول المستقر في إيرلندا وفي الثقافة والأدب البريطانيين وفي الحداثة الأوربية فإنه يقدم لنا جانبا آخر فاتنا جانب الشعر الذي هو دونما جدال شاعر قومي عظيم يفصح إبان مرحلة من المقاومة ضدّ الإمبريالية عن التجارب والتطلعات والرؤيا المرمّمة الإحيائية لشعب يعاني من وطأة سيطرة قوة من خارج سواحله"[(1)].

إن الشاعر بتعدده في الأمكنة من خلال تواردات جفرا في مدن وقرى فلسطين، ومن استحضاره لمدن الوطن العربي في تجليات جفرا،وعبر المسافات الممتدة امتداد عواصم العالم، إنما يصطنع مجالا كونيا لوجوده يتجاوز المحلي إلى العالمي والفلسطيني الخاص إلى الإنساني العام، وهو بذلك يتحول من إنتاج المكان إلى إنتاج الفضاء عبر ما يضفيه على المرأة الأرض من تحولات وإشارات تستجمع ذاكرة الوطن الموزع بين المطارات والموانئ والمحطات، وهي علامات إضافية تذكر الذات بواقعها الممزق في كل الجهات، فجفرا مازالت تنتظر لقاء الحبيب الذي لم يتم إذ "قتلت عند الحاجز"والحاجز محطة أخرى وعتبة من عتبات الرحيل فهو مطابق تماما للموانئ والمطارات، وكأن الرحيل محطة أبدية:

لهذا أقول لكم رغم أن الحواجز قد ذبحتها
على شارع عابر حين تاهت فمازال طيف
حبيبي يعيش بقلبي وحين يجيء المساء سأكسر
كأسي بدمعي

---

1- إدوارد سعيد . الثقافة والامبريالية. ص: 278

وتقرأ لي سورة الجلجلة
ومن منكم سيصدق جفرا تطوف شوارع صوفيا
ولو أنها تقطع البحر والرمل، تغترف
الانتظار، وتنتظر المهزلة
على مرفإ البحر عند المطارات، عند الجمارك
عند حدود الممالك. كلّ ممالككم في يدي
سأفجرها وغدا أطلق القنبلة.[1]

تعدّد المكان وجه مماثل لتعدد التفاعل مع اليومي والكوني في الصوت الشعري، وهي متخيل يزاوج الواقعي والتسجيلي والحالة النفسية للتجربة لإنتاج المفاهيم الجمالية لموضوعة المرأة/الأرض، أو الأرض/ الحلم. وهي بهذا الاستعمال تتحول إلى علامة مهيمنة يرتكز عليها النص في إنتاج الدلالات وجماليات المكان. وهو ما يبعث صورة الأرض من الانتماء للواقع إلى الانتماء للنص وبهذه المقاربة يتم التحويل الكلي للنص بمكوناته المختلفة إلى أرض شعرية ترتسم بمساحات الأفكار وحدود اللغة ونماذج العوالم الممكنةوالمتاحة للرؤيا الشعرية .

فتجربة "جفرا" مكانية بالدرجة الأولى، تؤسس لموضوعة الأرض في أبعادها الجمالية والإنسانية ن كما أنها تشكل عالما خاصا يتدخل مع العام ويمتزج به، ويتقاطع معه في قضايا الأرض. فجفرا ن من حيث هي علامة لغوية رامزة ، لم تلغ المكان وإنما تقمّصته وحوّلته إلى عالم ساحر ومدهش مادته الأساسية اللغة التي تخلق"صورة مجازية لهذا العالم"[2] .

الأرض/المرأة أو المرأة/الأرض حركة جمالية تتبادل تحولات المكان في المتخيل، وامتدادها إلى الأشياء والعناصر المرتبطة بأبعاده، إذ أنها تتسع في هذا الاتجاه إلى كل ما ينتجه الخيال من علاقات :

قال، على قدر حلمك تتسع الأرض
والأرض أم المخيّلة النازفة [3]

هذا الفضاء المفتوح لمتخيل الأرض/المرأة، يكرّس في النص الشعري مكوناتها غير الثابتة، إذ تطفو على سطح النص في شكل تبادلات مع الأشياء تتنوع بتنوع التجربة، كما تقدم حقلا لغويا يشكّل نسيجا من المفردات الجغرافية وشبكة من الصور الشعرية تكثف حضور المكان، هذا النسيج وهذه الشبكات التصويرية تغذي المتخيل الشعري بإطار جغرافي مشبع باللاوعي الجمعي وبحركة الزمن فيه،و"هذا الإطار الجغرافي هو إطار شعري-قصصي[4]

فلغة الحبّ والخطاب الأنثوي وموضوعات الخصب وزواج العناصر تمنح الأمكنة وصورة الأرض خاصة، بعد الأمومة محمّلا بقيمه الإنسانية والأسطورية والتاريخية، والواقعية. وكل الأمكنة المرتبطة بالأرض تحيل على موضوع الانتماء واللجوء والعودة وهو

---

1- عز الدين المناصرة. الديوان. ص: 501
2- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص: 160
3- محمود درويش. لا تعتذر عما فعلت. ص: 164
4- ياسين النصير.جماليات المكان في شعر السياب. ص: 11

نموذج يتيح لصورة الأرض- في ارتباطها- بعناصرها مجالا واسعا للتأويل والقراءة.وهو مجال يمنح شفرة الأرض وحقولها اللغوية القدرة على القيام بدور المنبهات للمضامين الممكنة التي تحتويها أو تدل عليها ، ومن ثم إمكانية قراءتها وارتياد فضاءاتها الدلالية خارج المجال البصري للأشياء والموجودات، وبفضل المضمون الحسي نحصل على المضمون الجمالي الذي ربما تناولته قصدية القارىء والمبدع،إذ"قد يتخذ المضمون الحسي للشيء موضوع التمثل صورة كيفيات فيزيائية أو كيفيات نفسية،نحصل بفضل المضمون الفيزيائي على مفاهيم اللون والصدى والحيز،كما نحصل بفضل المضمون النفسي على مفاهيم الحق والخير والجمال وهلمّ جرا"[1].

إن صورة الأرض عندما تحايث صورة المرأة وتتخذ موضوعة الحبّ والطبيعة إطارا لها إنما تؤسس كونا خاصا يقيم جماليات المكان ضمن تفاعل هذه الثنائية الأرض/المرأة، والتي تصبح على مستوى النص تفاعلا ضمن علاقة مزدوجة، باتجاه اللغة الموظفة لتصوير المكان وما تفتحه من فضاءات للخيال وباتجاه الموضوع باعتباره الخلفية الأولى للقصيدة ، أو باعتباره أرض القصيدة . حيث أن الصورة الشعرية للأرض المرأة تحيل الذات على نواتها المركزية لتتحول إشكالية الأرض/ الوطن من بحث عن وجود في حيز الوطن إلى بحث عن وجود في الكون، ونلمس ذلك عند كلّ الشعراء، إذ لا تكتفي صورة الأرض بتقدم نموذج نمطي ضمن علاقة ثلاثية الأبعاد المرأة والوطن والحب، وإنما تتجاوز النموذج ليتحول البحث عن وطن إلى البحث عن وجود في الوطن. وبالتالي فإن الشعر عندما يستعيد الأرض فإنه يستعيد الوجود وطعم الحياة، أو كما قال باشلار:" إنها تعيد إلينا مناطق من الوجود، بيوتا يتمركز فيها يقين الوجود الإنساني ويتكون، خلال هذا، لدينا انطباع بأننا حين نعيش في صور كهذه في صور باعثة على الطمأنينة كهذه، فإننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعمق أعماقنا"[2] .

حين نتابع صور الأرض في ارتباطها بالمرأة والعنصر الأنثوي نلاحظ أن الجدل يقوم فيها على ثنائيات تشكل فيما بينها قاسما مشتركا مهما بدا مختلفا، وهذا القاسم المشترك هو بعث الإحساس بالانتماء للمكان واستعادته عبر العناصر والتحولات،إذ أن صورة المرأة الأرض تبقى قائمة على مفاهيم الخصب والحياة والموت والميلاد، وهي مفاهيم تمكّن القراءة النصية من تحديد الخلفية الظاهراتية لصورة المرأة الأرض،ومن ذلك تحديد الأطر العامة لقراءة هذه الصورة في ارتباطها بالوجود الإنساني في المكان، وذلك لا يعني تحديد القراءة أو تقييدها بهذا الإطار وتحويلها إلى نموذج جامد، "فلا يعني التأطير بما هو تثبيت لمشهد أو لصورة تجميدا لحيوية الأشياء والموضوعات، وإنما بقصد تشغيل وتنشيط الإحساس عند كل قراءة،وقد علّمتنا الاستطيقا الماركسية بأن حتى لوحة الطبيعة الميتة،بالرغم من أنها تصور أشياء جامدة،تثير فينا أفكارا حول الإنسان"[3].

وفي هذه المقاربة فإن تحولات الأرض في نموذج صورة الأرض/ المرأة، انتقال بين الأشياء باعتبار أن الشيء مهما كان يبعث خلفيته المكانية من حيث تشكيله وفق منظور

---

1- عز الدين عبد الحكيم بناني. الظاهراتية وفلسفة اللغة. ص: 62.

2- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 57

3-حسن النجمي . شعرية الفضاء. ص: 122

صورة بصرية واضحة الملامح في النص، وهو ما يشكل لغة تتمظهر في المكان وترتبط بموضوع الأرض،ولذلك فإن هذه اللغة لا تستقرّ على مظهر محدد، بل إنها متغيرة ومتنوعة تلبي الحاجة الشعرية لتحقيق التبادلات المختلفة بين الأرض والمرأة ،" وعندما تبدو اللغة غير كافية لإثارة خصوصيات الأشياء والأحاسيس،فإن الكاتب يلجأ إلى الصور،وهذه الأخيرة هي بعض أشكال اللغة التي تمنح الخطاب حيويته وطاقته المشعة"[1] .

صورة النموذج المرأة، وتحديدها بالإسمية باعتبارها مرجعا علاميا للأرض، نموذج شاع في الشعر الفلسطيني بشكل لايختلف بين شاعر وآخر إلا في حدود أساليب وكثافة بناء النموذج، وهو غالبا ما يبعث نداء الأرض من المنفى، ومثلما حملت"جفرا" نداء المرأة الوطن عند عزالدين المناصرة، فغن محمد القيسي قد حمل" المرأة وطنا له خارج أرضه "المنسية" كأنها ملح الأرض وذاكرة المكان، الحرية والخصب في آن وهي مقاومته للطرد والخارج المنزلق تتشكل حبا وجسدا ونسغا صاعدا ضدّ الموت والأذى"[2] يقول الشاعر:

ولأيام طويلة
وأنا أحلم في عينيك مفتونا
بصبح وجديلة
وأنا أحلم بالعشب نديا،
وبشمس وطفولة
وتزودت بزهر الوعد يامهرة أيامي
وغنيت لأشجار تقاسي
لم أعد وحدي
فأنت الآن وشم أخضر فوق الذراع
ومعي في كلّ أسفاري
وفي هذا الضياع
لو يصدق العمر ويعفيني
من البحر وتلويحة الوداعْ
من يدي أصنع مفتاحا لأبوابكِ والأبواب تنأى
أيها الحب أعني [3]

لا تغيب أدائيات النمط الغزلي عن علاقة الشاعر بالوطن، إذ أن إحساس الضياع والبعد يتحول إلى هيام وشوق يتعلّق بتفاصيل المكان من خلال جزئيات الإحساس بفقد المكان، فالأرض حبيبة أو محبوب، حاضرة باستمرار، وتتحول أدائيات النمط الغزلي لتتلبس بمحبوبه ويعتمد في تكراره النائح " ربما يمهلني الموت قليلا فأغني " على ما يشبه نهايات مقاطع صوتية كأنها بقع سمعية تكوّن شجنه الداخلي " [4] ، فالداخل هو عالم الشاعر الذي

---

1- Jean Milly . Poétique des textes. P : 94

2- محمد العامري.المغني الجوال دراسات في تجربة محمد القيسي ص: 107

3- محمد القيسي. الأعمال الشعرية 46-84. ص: 186

4- رجاء عيد. لغة الشعر. المعارف/الإسكندرية.ط 1985 .ص : 167

يعوّض الخارج والأدائيات الغزلية هي أهمّ أساليب التحويل وعوامل إنتاج الكون الداخلي للذات ، إذ أن ما ينتج المكان خلفية الحنين والشوق الذي يبعثه الوجود خارج المكان، هو الموقف الذي ظلّ الشاعر يعاوده من خلال الأنماط الغزلية "أيها الحبّ أعني".

فالشاعر يعمد إلى إعادة تشكيل العلاقات بتخطي المتوقع ومد التجربة الانفعالية بمعطيات الحس، وهي معطيات تسحب منظور المكان إلى بؤرة الاهتمام ومجال الرؤيا، فتتخذ" الصورة شكلا رمزيا دالا،أو نسيجا عقليا وعاطفيا متشابكا يوجه حركة النص نحو بؤرة الدلالة اللامحدودة"[1].

ففي مجموعة محمد القيسي " إناء لأزهار سارا،زعتر لأيامها" يتقاطع نص "سارا" مع نص"جفرا"، في مفاهيم الأرض والتحولات، وتحضر مرّة أخرى فاجعة الموت كإطار عام لاستحضار سارا النموذج، إذ يصبح الموت فضاء المتخيل الذي ينفتح انبعاث رؤيا سارا، ولذلك يستهل الشاعر بالبعث :

وينفخ في الصور، يطلع عشب من البحر..
هذا هو الأبيض الساحليّ،المدى والكتابْ
هو الآن يأتي ويذهب [2]

فضاء الموت يستحضر عبر تقاطع الصورة مع النص القرآني "يوم ينفخ في الصور"[3]،وهذا التقاطع مبعث الأجواء العامة لميلاد "سارا" إذ أن البعث يتجه مباشرة إلى إنتاج المكان/الوطن "هذا هو الأبيض الساحلي"، وباستحضار البعث يهيئ الشاعر لنموذجه "سارا" بإعادة ذاكرة المنفى إلى نص القصيدة فمن البحر المستعاد تتجه الصورة نحو فضاءات الأمكنة والتي تتبادل الحضور من البحر/المنفى إلى الأرض/الوطن،وهي أجواء تتكثف في النص لتحضر الاحتفالية الجنائزية لزفاف سارا، التي تفقد حبيبها يوم زفافها :

وكان لنعناعة الدار يمشي، ويزرع نرجسه فوق خوذته
حين دوّى المخيم بالدبكة الدموية..كان يزفّ لسارا
البعيدة، سارا الوحيدة، كانت وجوه الصبيات سارا
وكان المساء الرماديّ. كان المدى الذهبي إناء لأزهار سارا
وكان يجمّع أعضاءها من أغاني الطريدات في حلقات المخيم[4]

يختلق نص المكان احتفالية جنائزية هي أقرب إلى الطقوس الأسطورية، إذ أن سارا تقدم شعائرها الطقوسية بفقد الحبيب "حين دوى المخيم بالدبكة الدموية" ومن هذه الحظة تبدأتحولات سارا باتجاه الأرض "سارا البعيدة" وباتجاه الضمير الجماعي " وجوه الصبيات سارا" كما أنها الوطن الباحث عن أفق " كان المدى الذهبي إناء لأزهار سارا" فهذه التحولات تسمو بسارا إلى الوطن /الأرض باعتبارها"فضاء الهوية"[5].

---

1- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني. ص: 155
2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 278
3- النبأ/18 - ق / 20
4- محمد القيسي . نفسه. ص: 295
5- حسن نجمي. شعرية الفضاء.ص: 159

إن الأجواء المستحضرة لميلاد سارا تؤشر إلى ما يوحي بتعدد وظائفها وأبعادها، وهي على مستوى الصورة تتجه إلى نمذجة مماثلة لنمذجة "جفرا"، ما دام ملمحها في الصور هو مركز جميع الحركات الدلالية في النص، ومن ثم فإن الخطاب يجعلها مركز رسالته الأيقونية، إذ أن سارا الصورة، تفتح النص على المكان الفلسطيني في مقابل أمكنة المنفى،وعلى وجهة الحلم بالعودة في مقابل حياة الشتات، وهو ما يفسّر ميلاد وإقامة سارا في المخيم وفي الوقت نفسه يشير السياق اللغوي إلى بعدها " كان يزف لسارا البعيدة" . إن لحظة الزفاف المقترن بالصوت الجنائزي تتحول من حالة فردية إلى إشارة جماعية ما دام الزفاف هو مشهد الشهيد يزف لعروسه الأرض/سارا :

تهاليل جماعية...جديرا بهذا الزفاف المسائي
هذا المطاف النهائي،
بين اللظى والشرارْ
جديرا بأن تبدأ الآن كلّ المنازل والقبّرات
أناشيدها القانية
وتخرج سارا من الصدر والقبر تشرب
دمعته الصافية،
ليشتعل الأفق في عرسه [1]

يركّز الشاعر على الصوت الجماعي،ويحرص على تداخل المعيش والمتخيل ،إذ أن الصورة كوحدة كلية تتصل في بعض جزئياتها بواقعها كما أن المتخيل يشيد من هذه الخلفية الواقعية مشهدا أكثر درامية وحساسية،إذ أن حساسية الموقف تضيء القراءة لتتنبه إلى تفاصيل الأشياء، فالمطاف والمنازل وخروج سارا واشتعال الأفق وحدات مكانية بامتياز تشبع الصورة بعوالمها المفتوحة على خلفية الأرض/الوطن مادام الزفاف هو زفاف الشهيد لسارا.

فالكتابة متجهة منذ البداية إلى تحويل الأشياء إلى الأبعاد المكانية، حيث أن تهليلة سارا وأناشيدها المحاكية لصوت الأم تارة ولصوت الأرض أخرى والحبيبة مرة ثالثة، تجعل منها النموذج المتدرج في اتجاه مراتب المكانية الشعرية، حيث عالمها يتسع تدريجيا ليصبح فضاءات متباعدة في الدلالة تقوم في مواجهة البعد عن الوطن، وتعوض هذا البعد باختلاق أشكال ونماذج توحّده بالذات، وهي نماذج تمكّن الأنا من "تحديد موقعها ووعي ذاتها بالارتباط به دون الانغلاق فيه"[2]. ولذلك فإن نموذج سارا يفتح في كلّ مرة امتداده نحو الأرض والإنسان:

هكذا تخرج من أضلاع سارا
جوقة القتلى وأزهار الحدائقْ
هكذا تخضرّ في شباك سارا
مزهريات الحرائقْ
هكذا تبدأ في أعراس سارا

---

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 297

2- Michel collot&Jean-Claude Mathieu. Espace et Poésie. P : 146

الأناشيد المدماة ، المشانق
من يديّ تساقط الآن زهور البرتقال
وأرى سارا إلى يثرب تذهب
وأرى عشبا على جبهتها ينمو كوكب[1]

في البعد المكاني لهذا المقطع، نجد المكان يتأسس من جسد "سارا" مباشرة، فهي الأرض التي تخرج منها "جوقة القتلى"، وأزهار الحدائق، وهي شباك الدار بمزهرياته،وهي الأعراس وزهور البرتقال. فالأشياء والأماكن تتجمّع لتتمركز في بعد سارا المتحول في المكان، غير انه بعد ضبابي لا يكشف عن فضاءاته الدلالية ويكتفي بخلفيته الدالة على الأرض/ الوطن :

أسمي المدينة سارا
لأحضن كل الشوارع
وأهتف يادار سارا
فتسلمني للزوابع [2]

تعمد الصورة إلى الإحالة المباشرة على التحول في نموذج سارا، فهي المدينةوالدار،مشحونة بانفعالات الحنين ورفض واقع الانفصال عن أمكنة الانتماء فالنداء "يادارسارا" نداء يؤسس واقع الذات في انفصالها عن مكان الألفة .

## 1-7 الأرض والخصب

إن العناصر اللغوية التي ترتكز عليها نماذج المرأة/الأرض، تتشكل في النص وفق مفاهيم متقاربة توحّدها، وتمنحها القدرة على التحول ومرونة الانتقال عبر المشاهد، بحيث يتشكل وفق ذلك تنوع الأماكن المنتجة للفضاءات الدلالية، محمّلة في الغالب بصور الحنين للأرض أو معاناة فقد المكان الأليف بل إن الخيال يصبح ارض الذات الوحيدة ،أو هو الخيال الجماعي الباحث عن مكان في كل الأشياء :

رائحة الخريف تصير
صورة ما أحب... تسرّب المطر
الخفيف إلى جفاف القلب فانفتح الخيال
على مصادره وصار هو المكان، هو
الحقيقي الوحيد ، وكل شيء في
البعيد يعود ريفيا بدائيا، كأن الأرض
ما زالت تكوّن نفسها للقاء آدم ، نازلا
للطابق الأرض من فردوسه [3]

تنبعث صورة المكان من تصورات داخلية ومن تأملات شاردة، ينتجها الخيال من عناصر الطبيعة، وتركبها الصورة الشعرية من الروائح ومن المطر إلى أن ينتهي مشهد التحولات عند إنتاج المكان الشعري الذي يخصّب الصورة ويعيد بناء المكان في الداخل " تسرب المطر الخفيف إلى جفاف القلب"، فيصبح تصوّر الخيال للمكان الحقيقة الوحيدة التي

---

1- 2 - محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 300 و 311
3- محمود درويش . لا تعتذر عما فعلت. ص: 42

تمارس فيها الذات تأملاتها وهي حقيقة تقوم على واقع سيكولوجي بحكم تحول صورة المكان إلى فكرة يختلقها الخيال وتبعثها في الصورة الشعرية استجابة الذات الشاعرة لرغبتها وحاجتها النفسية لاستعادة المكان المفقود فهي في جانبها اللاواعي "حقيقة على نحو مضاعف في الوقائع والقيم فتصبح قيم الصور في التأملات الشاردة وقائع سيكولوجية"[1]، تلجأ إليها الذات. وعندما يصبح المكان حقيقة سيكولوجية فإنه يحقق التجانس الداخلي للذات بلغة حسية تعتمد على تبادل الحواس في تشكيل المكان "رائحة الخريف تصير ما أحب " و اللغة تشير إلى ذلك من خلال تبادل وسيلة إدراك الأشياء إلى الرائحة بدل البصر أو الحلم أو الرؤيا " فالرائحة في وقت واحد مجال للأشياء وحالة للذات"[2]، غير أن هذا المجال لا ينفرد في ذاته برسم المكان إذ يمتزج مع بقية العناصر البصرية" صورة ما أحب- المطر" ، وإن لم تحظر صورة المرأة مباشرة فإن حضور ما يثير وجودها يختفي وراء ثنائية " الحب-المطر" حيث ينتجان معا إشارات الخصب وفكرة الأمومة.

تبدو صورة الأرض ذات ملامح واضحة من خلال معرفة كونية في قصيدة الأرض لدرويش، إذ أنها عنده "لا تحدّ بحدود الأرض ذاتها،أي حدودها على الخريطة، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية لها امتدادات لا نهائية في المطلق، إنه يهيئ لليومي حاسة تتعايش مع اليومي الذي يصعب التعايش معه"[3].

تخرج صورة الأرض في قصيدة محمود درويش ضمن نسق من العلامات التي تربط بين الأشياء والكلمات، وتكتسب صورتها داخل بنية شكل قيم الأرض في علاقة ثنائية الأرض/ المرأة، والأرض/الخصب، هذه العلاقة تنهض من داخل الأشياء وفي زمنها الخاص، فتنتج بذلك كونها الداخلي وعوالمها . ومثلما توحدت الأرض مع جفرا وسارا فإنها توحّدت مع خديجة في أرض درويش. وهذه النماذج النسائية تنسج دائما علاقات الأنا بالأرض والوجود والإنسان، كما تقوم على استدعاء الأسطوري والتاريخي والمقدس كأبعاد جوهرية لامتداد الأرض في أزمنتها الماضي تاريخا وذاكرة، والحاضر واقعا والمستقبل رؤيا وحلما وتستمر في تحولات تقارب المكان والعناصر الأنثوية ، يقول درويش :

في شهر آذار في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية.في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبندقية خمس بنات وقفن على باب
مدرسة ابتدائية،واشتعلن مع الورد والزعتر
البلدي،افتتحن نشيد التراب دخلن العناق
النهائي-آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض
يأتي،من رقصة الفتيات، البنفسج مال قليلا
ليعبر صوت البنات، العصافير مدت مناقيرها
في اتجاه النشيد وقلبي
أنا الأرض/ والأرض أنتِ

---

1- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 107

2- جون كوهين. النظرية الشعرية. ج2. ص: 483

3- اعتدال عثمان. نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش. ص: 197

خديجة لاتغلقي الباب
لا تدخلي في الغياب [1]

يعيد الشاعر إعادة "صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا شعرية جديدة أخذت صورا إنسانية تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة"[2]، وإذا افتتح درويش نشيد الأرض باعتبارها فاعلية مستقلة في النص، فإنها لم تتخل عنده عن طقوسيات الاحتفالية الجنائزية، التي حفلت بها جفرا المناصرة، وسارا القيسي، غير أن هذه الاحتفالية عند درويش تستدعي مباشرة البعث والخصب، إذ أن الأرض هي التي تقول وتخرج واقعها ودلالتها كما تمتدّ في قولها إلى زمنها وتاريخها، فالأرض هي النموذج الإنساني، بينما تدخل المرأة "البنات وخديجة" في سياق الحركة الفاعلة للأرض، أي أن النموذج النسائي للمكان تتراجع فاعليته في الصورة ولايتدخل إلا بحسب ما يقتضيه السياق الشعري.

ومنذ البداية ترتكز "الأرض" على كونها محور الفعل والمسار الذي تتأسس عليه تفاصيل المكان والزمن، فالأرض تخرج في زمنها الكوني " شهر آذار" والذي هو زمنها الفلسطيني الخاص " في سنة الانتفاضة" وبين الزمنين إشارة إلى ميلاد الإنسان كوجود يتعلق بميلادالأرض وميلاد الوطن "إن آذار ليس هو فحسب ذلك الزمن المطلق الذي يأتي إلى الأرض في باطن الأرض" في حدث كوني مفعم بسر الوجود، لكنه زمن فلسطيني محدد"في شهر آذار في سنة الانتفاضة" ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيد الأرض[3] ويأتي ذلك الزمن في بعده التاريخي الفلسطيني تاليا على الصوت الأول أي صوت القرار"[4]، وزمن الميلاد الكوني للأرض( شهر الخصب) لا ينفصل عن تاريخ وحاضر الإنسان،إذ يمتدّ في بعده الأسطوري إلى الاحتفال بأعياد الخصب وما يرتبط بها من شعائر طقوسية أسست طقوس تقديم القرابين لآلهة الخصب، هذه الإشارات التي تستحضر النصوص الأسطورية الغائبة تعود إلى الواقع الذي لم تختف فيه تلك الطقوس وإنما معدّلة فكريا ، ففي زمن الأرض وعيد الأرض تدخل في مشهد الطقوس "خمس بنات تشتعلن مع الورد والزعتر..فيتقمص نشيد التراب .. دخلن عناق الأرض النهائي" إنه نفس الملمح الجنائزي الذي تلتقي فيه المرأة/ الأرض بالموت لتبدأ أعراس الأرض، ومن خلال هذا المشهد تكتمل العناصر الفكرية والبصرية لمشهد الأرض، وتبدأ احتفالية الأرض بفعل الاشتعال الذي يجعل من "النار" علامة البداية أو الاحتراق لتحضير البعث،"وهي علامة أساسية ارتبطت بإنتاج الاحتفال المنتشر في الحضارات القديمة"[5]، وهو يأتي أيضا من "رقصة الفتيات". فالاحتراق يشير إلى وجود النار، ولم يدخل عفويا في سياق تركيب الصورة، إذ أُريد له أن يكون أيقونة للحضور الأسطوري في مشهد الأرض وتزاوج العناصر، وهذا الفعل أو ما يشير إليه يتكرر بصورة ملفتة عبر أناشيد قصيدة الأرض، مرتبطا دائما بزمنه الخاص،"شهر آذار " والعنصر

---

1- محمود درويش. الأعمال الكاملة. ص: 618

2- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 239

3-هو يوم الأرض في الاحتفالات الوطنية الفلسطينية.

4- اعتدال عثمان . نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش. ص: 194

Gaston Bachelard. La Psychanalyse du feu. Ed.Talantikit. Bejaia 1/2002.P : 51-5

الأنثوي ،وهو ما يرمز للتحول القائم في الأشياء والتماهي بين الصور المختلفة لتقديم صورة الأرض.

ترتبط صورة الاشتعال بحقل لغوي تحول إلى شبكة من العلامات تتمحور حول دلالة الخصب واحتفالياتها الأسطورية " في شهر آذار ،وأي نشيد يلائم هذا الندى والبخورينتفض الجنس في شجر الساحل العربي..زوجت الأرض أشجارها ..احمرار الحجارة ..أحرقت الأرض أشجارها..أكثرها شبقا..." هذا الحقل يستدعي لغة جنسية تؤسس النار أهم مرجعية لأفعالها ، ولا تكتفي الصورة بهذا البعد إذ تستدعي الأرض احتضان المقدس ليضفي على المكان والأرض هوية المقدس وهوية التاريخ ، فالشاعر يبني أرضه على أبعادها المعرفية الحبلى بأحداثها، وإذ يفتح هذه الأبعاد إنما يفتح المكان على جدل معرفي يعلن ميلاد المكان جغرافية ووجودا وإنسانا مؤسس على ذاكرته العامة وما تزخر به ، ولذلك تأخذ الأرض كثافة صورتها من تمازج العناصر السابقة، وإعلان افتتاحية الميلاد يتم حاملا لبشارة النبوة :

ومالت خديجة نحو الندى،فاحترقت،خديجة
لا تغلقي الباب
إن الشعوب ستدخل هذا الكتاب، وتأفل شمس أريحا
بدون طقوس
فيا وطن الأنبياء ... تكامل
ويا وطن الزارعين... تكامل
ويا وطن العاشقين تكامل
ويا وطن الضائعين تكامل
فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد
وكل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتني [1]

تستدعي صورة الأرض، موروثها،وترتبط بواقعها الاجتماعي والثقافي،فهي تتكشف على فضاء مفتوح يخترق عالم النص الشعري وينتمي إلى عالم ممكن يستعيد الوجود الإنساني من خلال وجود الأرض والانتماء إليها وإلى ما اختزنته من فضاءات ثقافية عامة، إن حضور خديجة في المتن الشعري يؤكد انتماء الأرض /المرأة ويختصر تفاصيل الوطن الممتدة عبر مسافات التاريخ والحاضر والمستقبل ،وتتكامل فيه هذه التفاصيل مرتبطة أيضا بمنجزها الوطني والحضاري وبواقعها المأساوي،إذ أنها "وطن الأنبياء والزارعين والعاشقين والضائعين"، في لقاء خديجة بالأرض تتكامل التجربة التموزية وتؤلف فضاء دلاليا ينتج المتخيل الشعري ابتداء من الواقع كحدث ويومي ومن الأسطوري كتجاوز للواقع وانتهاء بالنص المقدّس وهو هنا احتفالية عناق النبوة التي يفتحها تأويل ارتباط خديجة بالنبوة" إن الشعوب ستدخل هذا الكتاب..وكل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زملتني" ، وهو موقف يؤطر احتفالية الميلاد ويبشر بنبوة الانتفاضة الذي هو زمن الأرض .

الأرض في المتخيل الشعري تتجاوز في أبعادها محلية الوطن لتصبح صورة كونية لعالم متخيل ونموذج إنساني يتأسس من واقع المأساة، وبذلك هي "نموذج لصورة العالم بأسرها الذي يؤلف فيهما الواقع اللاواقع"[2].

1- محمود درويش. الديوان. ص: 626

2- صالح أبو إصبع. الحركة الشعرية في فلسطين. ص: 128

صورة الواقع في افتتاحها على الممكن تخترق لغة النص ببعدها المعرفي واتجاهه نحو الأشياء التي تنتج العالم الممكن أو صورة الأرض الممكنة في تشكيلها لجمالية مكانية تقوم على استعادة معنى الوجود الممكن المستتر خلف النص وفي عمق عالم الأشياء" بمعنى أن علينا أن نقطع البحث في القصد و النيات المختلفة خلف النص وأن نتجه نحو الأشياء التي يقولها ونحو العالم الذي يفتح عليه وبتعبير آخر فإن النص ينفتح على عالم أو عوالم متجددة للحياة ولا يحيل إلى قصود خفية،إن ضرب الوجود الذي ينتمي إليه العالم والذي يفتح عليه النص هو الإمكان أو هو الوجود الممكن"[1]

عالم الأرض هو نص القصيدة في بحثها عن وجود ذات ،أو هو الوجود الممكن للأرض وللذات عبر صور المكان والفضاءات التي يتيحها النص الشعري للمتخيل عندما يرجّع ملمح الوطن في الأشياء وفي المرأة الأم والحبيبة "وعلى الرغم من تعدد مستوياتها وتعددالأصوات فيها على نحو يؤدي إلى انبثاق فلسطين ذهنية في وعي القارئ،تكون لها ملامح الوطن الأم،لكنها في الوقت نفسه وطن آخر يحمل ملامح الشاعر والصبي والعاشق والنبي الذي تقمص جسد الأرض فأصبح امتدادا شعريا لترابها وشعابها وكهوفها وجبالها ووديانها وأنهارها وعيون نرجسها ورائحة نباتاتها وملمس جراح الحبيب"[2].

يتجه النص إلى كتابة الأرض من خلال العلاقة بين المكان والإنسان،إذ تشبع لغة الصورة بكثافة الأشياء" التي يفتح الانتباه إليها أعين القراءة النقدية"[3]، وهونوع من العلاقة بين العناصر، بها يتحدد المكان في أبعاده اتجاه الإنسان والقضايا المختلفة" فيرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه، مثلما يسر الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصة"[4]. وهذه العلاقة العميقة تمنح المكان دلالاته الخاصة من خلال التفاعل بين البعد النفسي وجغرافيا الأرض، وهو في أبعاده لا ينفصل عن اعتباره مجموعة قيم لصيقة بذكرياتنا وتصوراتنا وأفكارنا وانفعالاتنا، ولذلك فهي ترتبط بكل المكونات التاريخية والثقافية والاجتماعية بالإضافة إلى التجارب الذاتية والجماعية.

إن لغة المكان في النص الشعري لم تعد مجرد منجز لساني لوصف وقائع طبوغرافية سطحية،أو مجرد إلحاق لتسميات الأمكنة بسياق الصورة الشعرية، بل إن ارتباطها بالذات المتكلمة يمنحها وجودا آخر ويحوّلها إلى عالم ممكن كامن داخل الذات، يحيل على واقعه وتاريخه وزمنه ، فهو عالم يحتضن المكان والتاريخ في بعده الخاص والعام، إذ " يحاول الشاعر الجديد أن يحتضن التاريخ من منظور عصره والخاصية التي يتميز بها هذا الشاعر أنه يستخدم التجارب الماضية لتكوين هذا الادراك الجديد،فكل مشكلة إنسانية في أية بقعة من العالم أصبحت مشكلة كل إنسان وهذه المشكلات سواء أكانت شخصية أم عالمية هي مأساة الإنسان الحديث"[5] .

---

1-حسن بن حسن.النظرية التأويلية عند بول ريكور.منشورات الاختلاف.ط2. 2003.الجزائر.ص: 45

2- اعتدال عثمان . نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش. ص: 198

3- حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:140

4- المرجع نفسه . ص:140

5- س.موريه. الشعرالعربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي. تـــ: شفيع السيد و سعد مصلوح .دار غريب. القاهرة. 2003. ص: 382

ولا يكتفي نص الأرض المكان بإنتاج دلالته عبر الإشارات الأسطورية والتاريخية،بل يستدعي المشاهدات العينية لجزئيات الطبيعة المكوّنة لأبعاد الأماكن ليتحوّل النص إلى صور مرئية تنتج عالما طبيعيا يمتزج فيه المتخيل والواقع ويدعو لاكتشافه، ويتشوّف طبيعة جديدة مشتقة من حرمان المشاهدة " ولذلك يكون ضروريا أن نتشوف أو نرسم أو نبتكر أو نكتشف طبيعة ثالثة، لاطبيعة نقية، وقبل تاريخية،بل مشتقة من حرمانات الحاضر الراهن،إن
الهاجس الدافع هاجس خرائطي ، وبين أمثلته الأشد إثارة قصائد ييتس المبكرة المجموعة في الوردة وقصائد نيرودا العديدة التي ترسم خريطة المشهد الطبيعي التشيلي، وسيريز في قصائده عن الأنتيلز، وفايز عن باكستان ودرويش عن فلسطين"[1].

إن الطبيعة الفلسطينية، بالإضافة إلى العنصر الإنساني والثقافي، تشكّل لغة خاصة تدعونا لتلقيها لا كأبعاد طوبوغرافية سطحية للأرض، وإنما بوصفها لغة تواصل مع الوطن ومع الذات والإنسان. ومهما كانت المحلية سمة غالبة على لغة الطبيعة أو الأماكن المستدعاة فإن امتدادها الإنساني يستثير الذاكرة ويفتح الرؤيا على كل القضايا الإنسانية المشابهة لأنها ترافق حاجة الذات لاستعادة الأرض واستعادة الهوية. وهذه الأمكنة واللغة الطبيعية إنما هي إشارات ترميزية لهوة المكان وانتمائه.

إن تحديدات لغة الأرض وإشاراتها التصويرية لطبيعة المكان ومرجعياته يحوّل نصوص الأرض في الشعر الفلسطيني إلى حقل لغوي مفتوح على التأملات وإنتاج علامات للمكان توجّه التأملات نحو تجارب العالم المرئي وانعكاسه في الذات على تصور العوالم الخفية " وبتحديد تأملاتنا للعالم المرئي،يمكننا التساؤل عن الكيفية التي تمظهر بها، وهذا التساؤل يقودنا إلى الإقرار بأن العالم المرئي عوض أن يُلقَى أمامنا كمشهد متجانس فإنه يبدو مشكلا من عدة طبقات إشارية وأحيانا متجاورة"[2]

وبالعودة إلى نص أرض درويش نلاحظ تجاور علامات الطبيعة ومكوناتها في نسق لغوي متنوع بين أسماء الأماكن والمدن والطبيعة،وهو تركيب يمزج بين الإنساني في حضوره الأنثوي، ويتنوع هذا الحقل عبر مقاطع القصيدة ليتوحّد في نهاياتها مع الوجود الإنساني "أنا الأرض" ، فالشاعر يفتح نصه على مشهد الأرض/المرأة بين الفتيات والورد والزعتر والبنفسج والزهور والحجارة والطريق والجليل والتراب....ويتشبع النص بمشاهداته البصرية للأرض في جزئياتها وعناصرها المختلفة التي تتمحور حول الإنسان والمكان والطبيعة ، كل هذه الموجودات البصرية والإنسانية تجمّع صورة الوطن /الأرض وترتبط بعالم النباتات والبشر،كما تتشكل في زمنها الخاص والتاريخي " وإذا كانت الصور الذهنية التي يرسمها درويش للوطن تتشكل في الزمن الكوني وفي الزمن الفلسطيني بوصفه تاريخا وذكريات من التداعيات الموغلة في عالم ملغز محمّل بالسحر والرؤيا الأسطورية ، وفي هذا يكمن حضور درويش الأخاذ وقدرته على النفاذ إلى قارئه والتغلغل في وجدانه، بعبارة أخرى أقول إن درويش ليس مسكونا بالمكان وحده ،وإنما هو مسكون بروح المكان"[3] .إن هذه الإشارة لعلاقة شعر محمود درويش بالمكان، يمكن أن تكون علامة بارزة في كل شعر

1- إدوارد سعيد . الثقافة والإمبريالية. ص:283

2- A J Greimas. DU sens essais sémiotique. Ed.Seuil.1/1970.Paris. P : 52

3 اعتدال عثمان. نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش.ص: 199

احتفى بالمكان انتماء ووجودا وذاكرة، وهو ما يمكن أن ينطبق على الشعر الفلسطيني الحديث بصفة عامة ، وكما رأينا في نصوص سابقة فإن الأرض باعتبارها رمزا كليا للمكان الفلسطيني تحضر في هذا الشعر بكل مكوناتها وأبعادها،ولكل شاعر طريقته ولمسته الخاصة في التعامل مع الأرض باعتبارها وجودا خاصا وعاما.وربما هذا ما يبرررربط اعتدال عثمان بين شعر درويش وبين الشاعرالايرلندي سيموس هيني(Seamus Heaney [1] والمقارنة بينهما لا تعدو أن تكون مقاربة حول استلهام المكان عند الشاعرين، والتي يمكن أن تعمم إلى كل الشعراء الذين جعلوا من المكان مصدرا لتأملاتهم صورة الأرض المشبعة باستعادات صورة المرأة الأم ودلالات الخصب، اكتسبت نمذجة خاصة موحّدة في الشعر الفلسطيني، فالمرأة تحيل مباشرة على الأرض والعكس، وقد تهيأت لها هذه النمطية بفضل إحساس بالأرض وبمشكلة الانتماء إليها، وهو إحساس متقارب بين الأجيال يتمحور حول استعادة الهوية باستعادة الانتماء للمكان،كما أنها ارتبطت بصور الخراب أو الجفاف لاستحضار صور الخصب والمطر،" إذ أصبحت الأرض مكانا يلجأ إليه الإنسان من مصائب الدهروهي بداية لدخول مفهوم التراب دائرة الإنسان وهمومه الكونية ومن الملاحظ أن الهموم السياسية والقومية هي الدافع دائما وراء الارتقاء بمعنى ومفهوم التراب ارتقاء إنسانيا كبيرا"[1]

كما لا تفوت الإشارة إلى الصوت ألفجائعي المصاحب للمكان بأنواعه وتجلياته المختلفة في الشعر الفلسطيني، وهذا الإحساس هو ما جعل من المكان مخزونا نفسيا غذّى مختلف التأملات والفضاءات التي جعلت من الأشياء عوالم وصيغ مكانية أهلت الخيال لتنويع حضور المكان وتحويله من أمكنة ذات أبعاد بصرية إلى أمكنة ذات أبعاد لغوية فتحت الصورة على آفاق الوجود الإنساني وعلاقته بالمكان.

---

1- أشارت اعتدال عثمان إلى عمله " The sens of place" وهو فصل من مؤلفه "Preocupations" انظر:

SEAMUS Heaney . Préoccupations. Selected Prose 1968-1978.The noonday – press.New York. 1980. P: 131-14

2 شاكر النابلسي. مجنون التراب . ص: 154

## II صورة المنفى وبوابات فلسطين

### 2 – 1 المنفى والتحولات :

للمنفى أثره في الشعر الفلسطيني الحديث، إذ أن طوبغرافيا الرحيل شكلت موضوعة امتزجت فيها أحاسيس النفي والغربة بذاكرة أمكنة الانتماء، كما ساهمت فلسطين بوصفها الأرض البعيدة موضوعا تخييليا تماهى على الدوام بأمكنة الرحلة والبعد عن الوطن" وثمّة أولا تلك الواقعة الواضحة المتمثلة بفلسطين كمنطقة جغرافية مهمة جدا أو مهمة لأبعد الحدود، كما يقول بعضهم فلسطيني بوصفها موضوعا للإسقاط التخيّلي والإيديولوجي والثقافي والديني ، فكانت متماهية على الدوام بحزن جزئي وبحزم جزئي مع الطرد والنفي"[1]، ومثل هذه الواقعة اختارها الشاعر لتكون صورة للمكان خارج المكان، فالانتقال شبه الدائم بين الأوطان والمدن ركّب حالة من الإحساس بعدم الاستقرار كان لها أثرها في إنتاج متخيل شعري ارتبط بصور الوجود في هذه الأمكنة وعلاقته بها وبالوطن .

ولذلك فإنه من المتوقع أن يتحكّم إحساس الغربة بخلفية المكان كصورة شعرية من حيث الأثر النفسي الذي تخلفه وضعية كهذه على الذات، إذ انه لهذه الأماكن علاقة بالتجربة الشعرية المصاحبة للحياة في المنفى وهو ما يفسر حضور المدن والأماكن الهامشية وتخصيب النصوص الشعرية بالإشارات ومناخات التجربة،"وللأماكن الهامشية دورها وتأثيرها وفقا لطبيعة حياته في منفاه شبه الدائم،غنها الأرصفة والأسوار والأضرحة والشرفات ،وأي مكان هامشي آخر ليس للعيش الحقيقي بل لشبه حياة"[2].

إن صورة المنفى في مظاهرها وتحولاتها المختلفة مزيج من الأمكنة لايمكن حصرها، فالمنفى هو إطارعام يوحّد إشارات المكان بالنظر إلى البعد النفسي والغربوي المنتج للمكان، لكن عندما نتأمل تفاصيل أمكنة المنافي كجزئيات من هذا الموضوع العام نجده تتوزع على صور مكانية لبوابات المنفى وأمكنته الهامشية كصورة البحر والشوراع والطرق والمطارات وكل ما وجد فيه الشاعر خطوة نحو الشتات باعتبارها قد شكّلت في أعماقه صدمة ظلت تنزف ما بقي في منفاه، كما أن المدن والعلاقات التي كونتها نواة المدينة هي الأخرى كان لها حضورها المستقل وربما هذا ما يفسر كثرة حضور المدن في الشعر الفلسطيني،وبالإضافة إلى أمكنة الخارج(المنفى) فإن ذاكرة الداخل أو الوطن ظلت حاضرة وماثلة في خيال الشاعر، وبالتالي يكون عالم الشتات ذاكرة وواقعا من العوالم المهمة التي تناولها المخيال الشعري الفلسطيني مقترنة بالأوضاع المختلفة التي صاحبتها، وهي تجربة على قدر قساوتها كانت مثار تأملات شعرية أكسبت صورة المكان جمالية خاصة، "وإذا كان متاحا الآن تقييم هذه التجربة، تجربة اللاجئ في وطنه فإنها أقسى من تجربة المنفى في المنفى يتوافر لديك الإحساس بالانتظار وبأن المأساة مؤقتة، فتشتم رائحة الأمل، أما التجربة الأخرى، اللجوء في الوطن، فإنه أمرغير مبرر وصعب الاستيعاب"[3].

---

1-إدوارد سعيد. تأملات حول المنفى. ص: 40

2- محمد العامري. المغني الجوال.125

3- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. ص: 111

إن إنتاج أمكنة المنفى في الشعر الفلسطيني ورغم صلته الوثيقة بواقعية الحدث اليومي والتقاطه لبصريات الأماكن كجزء من الحياة خارج الوطن أو داخله، إنما هو إعادة صياغة لتجربة مكانية تحاول إعادة التوافق النفسي لوجود الذات في عالمها المغاير لعالمها الأصلي، ومن ثم فإن المتخيل عند إعادة إنتاج هذه الأمكنة يصبح تحولا نحو أبعادها النفسية وعلاقاتها بتأملات الذات، وهو من بعد آخر محاولة لاستعادة المفقود عبر الصورة الشعرية ليصبح المفقود في الواقع مسترجعا في المتخيل وهو الفرق بين حياة المنفى والحياة في المتخيل الشعري "الفرق بين الفردوس المفقود بالمعنى المطلق وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني هو خلق حالة الحنين والانتماء النفسي والشرعي من الصراع ،مادام الصراع قائما ، فإن الفردوس لا يكون مفقودا بل يكون محتلا وقابلا للاستعادة[1]

**2-2 الوجود خارج المكان**

إن قصيدة المنفى وإن اكتسبت موضوعها من ولادتها في المنفى لم تكن حكرا على الشاعر المنفي،أو المبعد عن وطنه،لأن صورة المنفى ظلت ماثلة في خيال الشاعر بما في ذلك الإحساس باللجوء داخل الوطن،ومن ثم فإن بنية المكان بنية مفتوحة تقدّم أمكنتها وفق رؤى تتنوع يتحكم فيها الإحساس بالغربة يتحكم إحساس النفي والغربة بالشعر الفلسطيني خارج أرضه، ويتخذ هذا الإحساس بعدا نفسيا اغترابيا يعكس نفسه كمحرك ومحرض داخلي للتغلب على هذا الإحساس بالنفي وبوطأة البعد والافتقاد لرائحة الأرض الفلسطينية في بلاد الغربة[2]،وهي وإن حملت مضمونها الفلسطيني،فإنها خضعت "لشروط وسقوف المنفى الثقافية والسياسية والجمالية..فضجت بالحنين،والرؤى،والأخيلة"[3] .

إن صورة المنفى لا تختصّ بقيم مكانية محددة، إذ أن المكان فيها متغير داخل مجموعة متغيرات لاتنتهي،وتتنوع بتنوع المنافي،"فالدلالات المكانية كلها تتحرك على محور الوطن/المنفى،وإن انجذبت نحو محاور أخرى[4]،وإذا كانت الغربة والحنين من الموضوعات الرئيسية لأمكنة المنفى، فإن الذاكرة والعودة هي المثير الأول للخيال الشعري لاستحضار المكان، إذ أنها وسيلة الرجوع إلى الوطن، مادام المكان/الوطن طرفا في ثنائية الوطن/ المنفى.

ومن خلال صورة المنفى تتعدد أبعاد المكان وتتبادل المواقع بين الداخل والخارج ، إذ أنه يسكن ذات الشاعر أو صورة القصيدة :

لم يبق لي
إلا أن أتشرد في ظلك الذي هو ظلي
ولم يبق لي
إلا أن أسكن صوتك الذي هو صوتي[5]

إن تمازج الأشياء وتوحّدها بالشاعر ناتج لوحدة داخلية بين الذات والمكان/ الوطن، وهذا

---

1- محمود درويش يوميات الحزن العادي. ص:33
2- محمد العامري . المغني الجوال. ص: 70
3- محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص:16
4- زياد أبو لبن. غابة الألوان والأصوت. ص: 81
5- محمود درويش . الأعمال الشعرية.مج أحبك أو لا أحبك. ص: 124

التوحد يقوم في مقابل الواقع والوجود في المنفى، وهي هنا إعادة وصل الجذور المنقطعة إذ أن "الشاعر يظل منقطع الجذور بدون تربة يُزرع فيها فتمدّه بأسباب البقاء ويظل معلقا بين أرض غريبة وسماء غريبة"[1]، فالمنفى صورة لبحث دائم عن المكان في المكان، إذ أنه المكان الوهمي موجود وغير موجود ومهما كانت درجة الصلة بأماكن المنفى حميمية فإنها تبقى كونها المكان الشبح الذي يطارد وجود الشاعر ويدهش صورته الشعرية،"ولقد تمثل المنفى لمحمود درويش عبر قصائده شبحا يكتنف العالم ، فالصمت منفى، واللقاء منفى وعيون الحبيبة منفى، والولادة منفى،ولهذا محرّم على الفلسطيني أن يحبّ لأنه لا يدري غدا في أي أرض يكون"[2] يقول محمود درويش:

يا عصفورة المنفى إلى أين سنذهب
لم أودّعك ..فقد ودّعت سطح الكرة الأرضية الآن
معي أنت لقاء دائم بين وداع ووداع
ها أنا أشهد أن الحب مثل الموت
يأتي حين لا ننتظر الحب
فلا تنتظريني[3]

الوجود في المنفى واقعيا دعا الشاعر للاتجاه إلى البحث عن البدائل المكانية،ولذلك كانت القصيدة مكانه ومنفاه لأنه يحقق وجوده عبر صورة المكان المسترجع في الذاكرة أو الحلم، ولذلك تتحول الشبابيك والأبواب والنوافذ والبحار والصحارى والموانئ أشياء تذكر بالمكان البعيد، ونوافذ تعبر أوتعود إلى المكان الحلم ، وعبرها يتحول مفهوم المنفى كمفهوم عام غير محدد إلى قضية إنسان وحياة ووجود، ولذلك "لم يكن للشعر إلا أن يتشكل كأداة ممكنة في مواجهة كلّ ظلامات الواقع الذي يعمل على إلغائي وطردي من الخريطة الجغرافية ..فبالشعر أواصل الحياة وأعمل على تجسيد المعنى الذي يشكّلني ليكون لي دور ومكان في الطريق إلى الحلم "[4].

صورة المكان في نصوص المنفى استعادة للمكان عبر بوابات اللغة إذ تتحول اللغة والصورة الشعرية معبرا وأماكن وجود، بها يحقق الشاعر حلمه في الوجود في المكان ومعه تتحول القصيدة إلى جغرافيا نفسية تنظم هذا الوجود وتعيد تركيبه"وفي حدود هذا المسار يبدو أن وظيفة الأدب، ومهما كان جنسه أو دوره، هي تسطير وجود الذات"[5]، كما أن هذا الوجود يتحقق عبر الصورة الشعرية للمكان باعتبارها بنية تخييلية مفتوحة على القراءة والتأويل في ضوء موضوع الغربة والبعد عن المكان، ومن ثمّ فإن السؤال "إلى أين" والمتكرر بصيغة أو بأخرى في الشعر الفلسطيني هو سؤال لا يتعلق بوجهة مكانية بقدر ماهو بحث عن وجود في المكان، إذ أن الوحدة التعبيرية المرتبطة بأمكنة المنفى وحدة مفتوحة على تفصيلات مكانية متشعبة، فهي من جهة تسجيلية ترصد واقع المنفى بطرقاته

---

1- ريتا عوض.أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير.م.ع.د.ن بيروت.ط1/1979. ص: 54

2- إبراهيم نمر موسى ،آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 250

3- محمود درويش .الديوان .ص: 485

4-محمد القيسي. الدعابة المرة مقاربات المرأة والمنفى.دار كنعان.دمشق.ط1/2000.ص:109

5- Catherine Chauche. Langue et Monde. P : 27

وشوارعه ومدنه وبلدانه، ومن أخرى هي رصد لحياة نفسية يكتنفها الإحساس بالتيه والضياع وهو إحساس غذاه البحث المتواصل عن المكان الوطن،وهو شعور مستمر بالتهديد، وهو ما يؤكد أن "التهديد هو الشيء الوحيد المؤكّد في يقين الذات"[1]، وإذا تمركزت الوحدة التعبيرية حول مشاهد الرحيل أو تفاصيل أماكن المنفى، فإنها توحّدت في الغالب أمام مسافات الانتظار وبواباته، فكثيرا ماأعاد الشعراء صور المطارات والموانئ والرحيل لتصبح معالم منمذجة ارتبطت بحياة الشتات وبالواقع المتغير:

وحطت بنا الطائرة
وصاحت طيور المنافي هي القاهرة
طيور المنافي مناقيرها في العظام
طيور المنافي مناقيرها في دمي
مطار يسلمني لمطار[2]

إن صورة المطار كعتبة مكانية تكد تكون العتبة نفسها التي تناولها محمود درويش" مطار يوزعنا على المطارات"[3]، فهذه البنية التخييلية الناتجة عن هاجس الرحيل المستمر تسجل واقعا محددا هو واقع انتظار الرحيل والمحطة المؤقتة المنتظرة ،كما أن التبادل بين الإنسان والطائر يلتقي عند قراءة فعل الرحيل من خلال بوابة المطار وطبيعة الطائر، والمكان هنا يصبح وجودا في اللامكان وانتظارا لرحلة جديدة تضع الشاعر بين المكان واللامكان ولعلّ التساؤل عن كيفية أن يكون الفرد بين المكان واللامكان، هو ما يدفع البحث إلى توضيح مثل هذا اللبس.فالمنفى هو فقد للمكان ومن ثم إحساس بالغربة والتشرد، وأي وجود في مكان خارج المكان الأصلي هو وجود مؤقت ومضطرب ووجود لا يضمن الاستقرار، ولذلك فهو حالة من انتظار الرحيل، لا يمكن معها أن يطمئن المنفي إلى أية علاقة قد يقيمها لأنها ستكون مهددة بالانقطاع والانفصال الإجباري.

غير أن الشاعر المنفي حاول أن يرسم لنا صورة هذا المكان الضبابي، وهي صورة لا تقف عند معالم محددة أو تفاصيل إذ أنها تختفي خلف الإشارات اللغوية المركزة على الإحساس بالتشرد وانفعالات الحنين إلى المكان الأصيل، قد نسمي ذلك الغربة، قد يسمى الشتات لكن هذه التسميات لا تحيط بكل المعالم،" إننا نجد هذه الحاجة إلى لمّ شتات الهوية انطلاقا من انكسارت المنفى وانقطاعاته في القصائد الباكرة لدى محمود درويش الذي يرقى عمله الكبير لأن يكون ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة حتى إشعار آخر . فهاهو في هذه الأبيات التالية يرسم إحساسه بالتشرد على هيئة قائمة بأشياء ناقصة لم يكتب لها التحقيق"[4] يقول درويش[5]

ولكنني أنا المنفي خلف السور والباب
خذيني تحت عينيكِ

---

1- حميد لحميدان. القراءة وتوليد الدلالة.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.ط2003/1. ص: 128

2- معين بسيسو. الأعمال الشعرية الكاملة. ص425

3- محمود درويش. الديوان ص: 171

4- إدوارد سعيد . تأملات في المنفى، ص: 124

5- محمود درويش. الديوان ص: 185

خذيني أينما كنت
ردّي إلي لون الوجه والبدن
وضوء القلب والعين
وملح الخبز واللحن
وطعم الأرض والوطن
خذيني تحت عينيك

يبدأ الشاعر تحديد المكان بوضع هيأته في بؤرة النص، "أنا المنفي" ، وهذه العبارة هي أول الصور المؤسسة لخلفية المكان، فهو ظاهر وغائب في ذات الوقت ، إن إعلان الوجود بضمير المتكلم "أنا" في دلالة واضحة على المكان فالوجود لا يكون إلا في مكان محدد أو على مستوى محدد، وإن أشار ذلك إلى المكان فإن ما يأتي بعدها يوضح طبيعة المكان "المنفي" هذه اللغة فيها أكثر من دلالة، فهي تشير إلى البعد عن المكان الأصيل، كما تشير إلى الضياع و شتات الهوية، فالحاجة هنا لا تتوقف عند حاجة الانتساب إلى مكان فحسب بل تتجاوز ذلك إلى الحاجة إلى هوية وانتماء، كان باستطاعة درويش، وهو كثيرا ما أورد اسم فلسطين في شعره، أن يقول "أنا الفلسطيني" وهو بذلك يشير إلى أن فعل النفي خارج عن إرادته،أو هو نتاج قوة مسيطرة ولذلك عبر عن حاله بالمنفي، لكن قوله "خلف السور والباب" لا يكشف فقط عن الوجود خارج المكان بقدر ما يكشف عن لوعة حنين، وإحساس رهيب بالغربة والشتات ، " فخلف لا تفيد فقط الخارج ، بل تحمل الإشارة إلى كيفية الوجود في هذا الخارج وجود يحوطه العوز والحاجة والإحساس بالقهر والظلم، فأن توجد في الخلف هو إبعاد لك عن المكان الذي تستحق ومنزلتك التي كنت فيها ، إن كلمة الخلف بالإضافة إلى مكانيتها تعلن ترتيبا ما أو درجة ما أو هو إبعاد لا إنساني و لا أخلاقي، وخلف الباب والسور هو فقد للحماية ، وفقد لأسباب الحياة ، فالشاعر يوضح صورة المنفى وهي أشدّ قساوة ووطأ نفسيا على المنفي، وكأنه يقوا أن المنفى هو فقد لمكانك وفقد للحماية وفقد لكل قريب من القلب، إنه مكان الإحساس بالقهر مهما كانت ظروفه محسّنة. ولذلك سرعان ما تخرج صورة المكان عن متابعة التفاصيل لتتحول مباشرة إلى إعلان الحاجة للعودة، ويتوجه بخطابه إلى الجوهر الأنثوي بتكرار الفعل "خذيني" وهو فعل يدل كذلك على الحاجة إلى مغادرة المكان الذي يوجد فيه، الحاجة إلى الخروج من المنفى باتجاه أمكنة الألفة مغلفة بالجوهر الأنثوي المخاطب في النص.

وضع التيه والشتات هو المحدّد الأول لصورة المنفى باعتباره مكانا عائما وضبابيا غير واضح المعالم، وهو ما يحيله بدرجة أولى على بعده النفسي المرتبط بالذات، نيابة عن الضمير الجمعي يقول محمد القيسي[1]:

لا للأسرة أنتَ ولا للبيت
لا وقتُك هذا الوقت
تنقل قدميك فلا يصلان الأرض
تشردُ بين الناس غمامة
تشكّ سارية وحمامةْ

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص : 369

لا تملك سفرا

صورة المنفى ماثلة في خيال الشاعر،وتخرج مشوشة غير محدّدة المعالم وبذلك تكون قريبة من الحالة النفسية والذهنية للتجربة التي أنتجتها، فالوجود خارج المكان نقل أثره إلى الصورة من خلال أسلوب النفي الذي يقطع كل العلاقات بالواقع لأنها علاقات مؤقتة ومهددة بالانقطاع، وخارج المكان يبدأ من نفي وجود المكان الأليف"لا للأسرة أنت ولا للبيت"ثم يضعنا النص أمام مجموعة بدائل تحاول تشخيص المنفى من خلال نتائجه لا صورته كمكان إذ تتقرب الأفعال الدالة على الحركة في المكان وعدم الثبات"تنقل قدميك"لا يصلان الأرض"تشرد،وغمامة وحتى السفر يفتقد معناه المتواضع عليه،وهنا يضعنا الشاعر أمام بنية مفتوحة على الاحتمالية وضبابية المكان لأن بعد الاتجاه مفقود .

تجربة المنفى في أبعادها المكانية مفتوحة على تنويع الإشارات وتخصيب النص بتفاصيل وجزئيات تمزج عمق الأنا بسيرة المنفى وبصرياته، وعبر اللغة تتشكل معالم الرحلة المستمرة إلى الوطن، لكنها مسارات تمرّ عبر المنافي وتجاربها ويختصر درويش هذه الوضعية في قوله" ويا وطني الذي اعرف الطريق إليك ولا أعرفك،من ربع قرن وأنا ذاهب إليك عبر الجملة العربية وغريب عنها وعنك"[1]، ومن ثمّ فإن الصورة الشعرية التي تتبنى المنفى خيالا وخلفية نفسية لها تصبح مساحات من أحلام العودة يسكنها الشاعر عبر اللغة والرمز والإشارة،" وبهذا يضع الشاعر اللغة في حالة انبثاق حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة[2]. فصورة المنفى تعيد إنتاج المكان مرتبطا بحياة الشتات وبالمواقف الخاصة والعامة التي تخصّب النص" بالإشارات وبشفرات الجسد والأمكنة والرموزومناخاة السيرة والتجربة التواريخ وومضات الأساطير،والأشياء دائما تحيلنا إلى الخانة الفارغة التي تختزن ما وراء النص وظرفيته، المنفى والنفي والطرد كأنه قدر مؤبد بالهوان[3]، فبعد المنفى لا يمكن إلا أن يكون مجموعة ترددات تختزل الظاهرة النفسية المتخفية وراء حياة الشتات لأن الصورة تسترجع المكان من ثنائية الوطن/المنفى والفارق هنا، أن الشاعر لا يتجه مباشرة إلى أمكنة الوطن، ولكن يشير إليها من خلال استحضاره لواقع المنفى وما تركه من آثار نفسية يتوجها هاجس الخوف من الرحيل المرتقب، يقول محمد القيسي :

شيء ما يحدث
آه عبد الله
أين تقود خطاك رياح النفي
أين تقود خطاي رياح النفي
تنثرني حتى أجمع
تكسرني حتى أتوجّع
فألم عظامي من أطراف الأرض[4]

---

1- محمود درويش. يوميات الحزن العادي. ص: 182
2- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 25
3- محمد العامري. المغني الجوال . ص: 113
4 - محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 381

شيء ما يحدث، بهذا السطر يختزل الشاعر لحظة الدهشة والحيرة، ويصوغ مسلكا للخيال يبدأ من السؤال " أين تقود خطاك رياح النفي " فصورة الذات في المنفى تخرج من واقعها النفسي المنكسر والتائه في الدروب ولذلك وظف الشاعر"الرياح"لتحمل دلالة شدة ما يواجهه الشاعر، إذ أن الأفعال تنثرني، تكسرني، ألم" كلها تتجه إلى تحقيق الصورة الانفعالية المختفية وراء المنفى كمكان ارتبط في المخيلة بالغربة والحيرة،"فالشاعر،ضمن هذا الإطار الذي تتحرك فيه الأرض الفلسطينية داخله فترحل فيه كلما أحسّ هذا الافتقاد ضمن هذا الإطار تعتبر لديه الأرض المحرك والباعث لمفهوم الاغتراب"[1] إذ أن صورة "ألمّ عظامي من أطراف الأرض" تسجيل واقعي للبعد النفسي المترتب عن فقد المكان، فالوطن/الأرض يقترن بالمنفى ويتشكل في المخيلة الشعرية من خلفية الوجود في المنفى، وعندما يلجأ الشاعر إلى الفعل" ألم" فإنه يحفّز النص للاشتغال بمساحة الحدس ، ومن ثمّ الاتجاه إلى رفض المنفى من خلال السؤال عن الوجهة الجديدة بعد، إذ يكرّر إبراهيم نصرالله نفس التساؤل الرافض في سياق شعري مشابه :

كم منفى سيحصد وجهك القروي
كم منفى سيسكن وجهك الشجري
يا نعمان.[2]

لا تتوقف أسئلة المنفى عن إعادة صياغة المكان وفق مفاهيم جمالية تحاول إعادة بناء المكان من الذاكرة ومن محاولة إعادة بعث المكان المفقود لأن الرحيل عند سائر الشعراء يأخذ دائما صفة الانتقال المؤقت،وحينئذ يكون البحث في تفاصيل المنفى بعدا آخر يزاوج بين العودة والبعد، وبين الرحيل والوطن، كما يؤسس خلفية الأمكنة على فاجعة الفقد

إن صورة المكان في موضوعات المنفى تتأسس على الاحتمالية بدرجة أولى، لأن خيال الصورة يتجه دائما إلى محاولة إعادة البناء انطلاقا من موقف رافض لواقع المنفى في حدّ ذاته، ولذلك يقابله الشاعر بحركة تتجه إلى الانتقال عبر الأمكنة أو على الأقل تسترجع ذاكرة الوطن أو بوابات الرحيل ، يقول مريد البرغوثي في قصيدة المنافي[3] :

الموج يقذف بالمحار من البحار إلى الرمال
ويمدّ فوق خرائب الصحراء أغطية الزمن
هرمتْ بقاع الأرض، لا ظلّ يداعبها
ولا قمر يساهرها ولا حاد يغنيها
وأنا أحدّق عبر أشرعة الخليج وعبر رجرجة المياه
إذا شعاع الشمس عند المغرب الرواح بالمحمّر من كفّيه
هزهزها
وأسلمها لكفّ الريح ترقصها فتبعدها وتدنيها
وتمرّ قافلة النهار بلا انتظار للغريب
ومطارق الزمن البعيد تلوح لي عبر الممر

1- محمد العامري . المغني الجوال. ص: 70
2- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية ص: 196
3- مريد البرغوثي . الأعمال الشعرية.م.ع.د.ن. بيروت.ط1/1997 . ص: 724

ولوافح الريح المحمّل بالغبار
صخب يعربد : لا مفر
وتغيب قافلة النهار

أبعاد المنفى لا تنتهي عند حدود معينة، إذ أن المكان يتوزع يولد في الصورة موزعا على بوابات المنفى، ومساحات الذاكرة التي تسترجع دروب الرحيل، فالشاعر يستجمع هذه البوابات بدء من البحر ووصولا إلى مساحات الرمل والصحراء، كما تنتج الأبعاد النفسية خلفية المكان المؤسس على الغربة والوحدة وعبر خيال الصورة تنتج الأفعال أحداث الحركة في المكان بين الداخل والخارج ليزدحم مشهد المنفى بالأمكنة، فالتفاصيل البصرية تشتغل في مرأى الشاعر لأن أماكن الاستقرار في المنفى غير ثابتة وخاضعة دائما لاحتمالية المؤقت والمتغير،واقعة دائما في سياق الاستفهام متى وأين" أماكن استقرار الكائن الإنساني في الشتات هي أماكن زلقة مؤقتة تظهر في الكتابة لرفض الذوبان وتلك هي أسطورة المنفى وأسطرة المكان تتجلى في التخصيب الإشاري " [1]

الموقف الذي أنتج المنفى يقترن دائما بصورة الرحيل وبإشارات الشتات موزعة بين بصريات الواقع وشتات الذاكرة بين الأماكن والأحداث، ولذلك فإن موضوع الرحيل وهواجسه كثيرا ما يفرض نفسه على الشاعر:

طاردني الرحيل
فعدت ثانية إلى أمي
لأشرب من يديها الماء والذكرى[2]

موضوعة المنفى في أبعادها المكانية والنفسية تتقاطع عند الشعراء في مجموعة ثنائيات تتمحورحول الوطن/المنفى،أوالمنفى/الرحيل،أوالداخل/الخارج، ولذلك فإن صيغة الاستفهام المصاحبة ،غالبا، لصورة المنفى"تنفتح على العالم الخارجي وتمثّل صرخة احتجاجية تخترق جدار المكان/المنفى"[3]، ينتج خيال المنفى الحركة في المكان لتنسجم مع التسجيل الواقعي للفكرة، فصورة "طاردني الرحيل" تستحضر نقيضها "عدت ثانية إلى أميّ" ورمزية الأم لا تخرج عن نموذجها الرامز لثنائية الأم/الوطن، ولذلك فإن تحقق العودة للأم المكان يتمّ عبر ما يثيره المنفى من تداعيات وما تختزنه الذاكرة من صور عالقة ، وهذا الامتداد نحو الوطن من المنفى يثير باستمرار الموقف الرافض لواقعية المنفى إذ يقوم حلم العودة بديلا عنه، وسرعان ما يستحضر ذاكرة الوطن، يقول عز الدين المناصرة [4]:

ذات يوم يجيئك صوتي
وتهتز روحي كما الماء في سفح عيبال يخترقُ
الرمل والريح ينشر عطر الأحبة
مدن الحب هذي البراكين يوما
تثور ويصبح هذا الرماد حجر

---

1- محمد الجزائري. تخصيب النص. ص: 310
2- إبراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية. ص: 175
3- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية . 252
4- عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ص: 301

إنه ديمة سمحة ستثور بأرض المنافي وتأخذ
منها خراج القبيلة وتجبر أهل ...
المنافي
وصخر المنافي
وورد المنافي
وغيلانها أن توقع فوق جواز السفر
ذات يوم يجيئك صوتي وتعترفين بأني
تمرمرت من أجل عينيك طوفت كل
لمنافي وصحت : خيول القبائل خلفي ويمتدّ
خلفي الصهيل

واقع الشاعر في المنفى محطّة تستثير الخيال لإنتاج الأمكنة البديلة، فتأملات المنفى تحتوي واقعها لتتداخل في النص مع الوطن البديل والمستعاد عبر استرجاعات الذاكرة، "حيث تشكل ثنائية الوطن/المنفى القطب المركزي الرئيسي،لتنضوي تحته كل الثنائيات الأخرى دون استثناء، لاتبدو كونها جزئية ومحددة الإطار الأكبر:الوطن/المنفى"[1]، والملاحظ أن الخطاب يوجه إلى العنصر الأنثوي"ذات يوم يجيئك صوتي"، باعتباره أحد أبعاد ومرجعيات المكان الوطن، وهو ما يدعوا إلى قراءة صورة المكان داخل واقع المنفى الذي يصرّح به الشاعر في تفاصيل الصورة .

إن اتجاه الصورة بالخطاب إلى العنصر الأنثوي يولّد الإحساس بالمفارقة بين غياب مكان الوطن"عيبال"،وحضور مكان المنفى، فالذات تلتمس وجودها في الغائب الممكن" والتعبير يشير إلى شيء من الأمل الكامن في صميم اليأس الشامل"[2]،وغاية حضور العنصر الأنثوي يتضمن الإشارة إلى الرغبة في تجاوز يأس المنفى ولو بالتمني، حيث يتجه زمن الفعل إلى المضارع، ليوحّد بين عالم الداخل"حضور الوطن في الذاكرة"، وعالم الخارج "واقعية المنفى" ، وتتضافر صور الحركة داخل موقف نفسي متضارب بين واقعية المنفى وأمل العودة " تهتز روحي" لتبدأ الصورة في إعادة ترتيب عالم الذات،والتحول باتجاهه استعادة الوطن في الحلم.

أمكنة المنفى تلخص المكان/الوطن المختزل في الصور الشعرية التي تركز على رحلة الوطن في الذات، وهي كثيرا مل ارتبطت بمشاهد الرحيل ومحطات التنقل، بحيث تحولت في النصوص الشعرية إلى إشارات واقعية تسجيلية تلخص السفروأشياءه وتعيد إلى سطح الصورة ألم هذه الذكرى، فالشاعر في المنفى كثيرا ما يعود إلى ذاكرة الرحيل ودروب السفر، ولقد كرّر الشعراء صورة الوطن/الحقيبة التي ألهمها تواتر الرحلات وتكرار الأسفار ليجمع المكان بين صورة اللاجئ والوطن والمنفى. وهذه المحطات المكانية أبدعت هاجس الرحيل وفقد الوطن، وكثيرا ما كرر محمود درويش صورة الوطن/الحقيبة المرتبطة برحلة الغجر يقول :

لا ليس لي منفى

---

1- زياد أبولبن. غابة الألوان والأصوات. ص:81

2- صبحي الحديدي مجموعة مقالات. زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش. ص : 109

لأقول لي وطن
الله يا زمن [1]

نفي المنفى يستلزم نفي وجود الوطن، ورغم بساطة الصورة الشعرية في تسجيلها لحالة الذات في المكان،إلا أنها تقدّم كثافة دلالية عالية تختزل أزمة وجود إنساني في المكان ناتج عن غياب مفهوم واضح ومنفى محدد فالشتات المتعدد فنح الصورة على العالم ليكون منفى شامل غير محدد الهوية ولا معالم واضحة تمكّن الشاعر من تحديد مركزيته في المكان، إذ أن هذا النفي يقود القراءة إلى تحليل وجودي[2] للصورة، وهذا المفهوم يتسرّب إلى النص بدء من خلو الصورة من أفعال زمنية محدّدة ، فالمكان " المنفى" يبدو خاليا من أية صورة للحياة بخلوه من كمكان من مفهوم الزمن، وبالتالي يتحول مفهوم المكان إلى إحساس بالفراغ الناتج عن الانقطاع عن الوطن وكل ما يوصل الذات به ، لا وطن ولا منفى موجود ، هكذا يختصر الشاعر علاقته بالمكان ووجوده فيه ، ويؤكد هذا البعد في قوله:

وطني حقيبة
وحقيبتي وطني
ولكن...لا رصيف
لا جدار [3]

الوطن الحقيبة، والحقيبة الوطن اختصار لمفهوم المكان وأشيائه يحطم كل العلاقات المكانية الممكنة ويفتح الصورة مرة أخرى على الفراغ بل يؤكد ذلك بمواصلة نفي وجود الأشياء التي يمكن أن تكون معالم للمكان "لا رصيف ولا جدار"، ويبدو أن حضور المكان هنا ولد في سياق شعري يستثير بالدرحة الأولى مفهوم الوجود في المكان والانتماء إليه ومن ثم يكون فقده من أهم أسباب فقد الوجود أو على الأقل فقد الإحساس بالوجود غير أن الصورة لا تتجه بهذا التصور إلى مفهوم العدم أو العبثية بل إنها تحدد إطارا إنسانيا بالدرجة الأولى للعلاقة مع المكان، إذ أن الصورة تبحث في هذه العلاقة وهي فقد الانتماء والتواصل المباشر مع المكان ، وضمن فرضية هذه الصورة يصبح الحلم أو النص الشعري مكان اللجوء ويؤكد الشاعر هذا الاحتمال بقوله :

وطني حقيبة
وحقيبتي وطن الغجر
شعب يخيم في الأغاني
شعب يفتش عن مكان
بين الشظايا والمطر [4]

تؤطّر الصورة حدود المكان في حدود الرحيل الذي لا يعرف وجهته، فالحقيبة الوطن رحيل الإ نسان والوطن، وإذ فهمنا الرحيل الإنساني أو الانتقال الجسدي عبر المكان ، فإن الأمر يختلف عند رحيل المكان في حدّ ذاته ، إذ تجمع الصورة المكان والإنسان في نفس

---

1- محمود درويش . حصار لمدائح البحر. ص: 155
2- مصطلح وضفته الباحثة: كاثرين شوش(Catherine Chauche) في كتابها (Langue et monde)
3- محمود درويش . حصار لمدائح البحر. ص: 157
4 - محمود درويش. حصار لمدائح البحر . ص: 157

الحركة، وهنا يتحول الجسد أو الذات إلى مكان ما دامت الذات تحمل الوطن في داخلها، تحمله فكرة ووجودا وذاكرة تسافر حيثما سافرت الذات ، غير أن دلالة البحث عن المكان تلغي جزئيا هذا المفهوم بدخول صورة الغجر لينتقل عبرها الخاص إلى العام ، فلم تعد الذات وحدها الباحثة عن وطن لأن الأزمة جماعية قبل أن تكون فردية.

يستتر المكان في النص وتتحول الصور في حدّ ذاتها خيالا ولغة وتركيبا إلى مكان أليف للخاص والعام " شعب يخيم في لغة " وحتى هذه الصورة توحي إلى صفة المؤقت والعابر في المكان ، فالمكان الغنية أو القصيدة أو اللغة تتحول فكرة مؤقتة عندما يستعمل الشاعر مفردة "يخيّم"، وبالإضافة إلى دلالتها على المؤقت فإنها أيضا تدل على الظرفي والضعف، كما تثير الذاكرة لتستعيد صورة اللاجئ في المخيم والتي كانت وما تزال من أهم عناوين أمكنة المنفى في الشعر الفلسطيني الحديث.

البحث عن المكان في المنفى استرجاع متكرّر لصورة الرحيل التي كثيرا ما توقف عندها الشعراء بحيث أصبحت الموانئ والسفن والمطارات من بين معالم المكان التي يرتادها الخيال الشعري محتفيا تارة بحركة الطيران وأخرى بإبحار القوارب، وفي كلا الحركتين يرتسم المكان سفرا وانتقالا وتبادلا بين الذات والضمير الجمعي كما أن البعد المأساوي يصبح الباعث الأساس لهذه الأماكن. وفي قصيدته"لي قارب في البحر" يستحضر مريد البرغوثي صور المكان والرحلة من خلال نموذج القارب:

لي قارب في البحر روحي أبحرت معه
كفّاي مجذافاه والعينان قنديلاه والأضلاع أضلعه
لا النجم لاح لمبحريه ولا بدا لنواظر الأحباب مطلعه،
كم من فتى مستصوب إبحاره غرقا
لو أدرك التيار بعض خصاله ما كان يصرعه
وصبية هتكت قميص الريح عازمة
عزما يعمّ على بلاد لو توزعه
والإستغاثة لم تصل لمغيثها
إن ضاع غوث المستغيث فما له شيء يضيّعه [1]

عتبة المكان تفتح توجهاتها من عتبة العنوان "لي قارب" حيث أن الأنا يحدّد مباشرة مركزية الذات في القارب الذي يفضي إلى عتبة أخرى مفتوحة على مكان أشمل "البحر" بكل إسقاطاته في المدوّنة الشعرية الفلسطينية، فالنص مفتوح مباشرة على قراءة العلاقة بين القارب والبحر، إذ أنها ترتسم كعلاقة متلازمة يفرض فيها القارب وجود البحر والعكس، فصورة المكان لا تتحدّد بخلفية صورة البحر ولكن بخلفية صورة القارب والإبحار، التي تحوّل العلاقة مباشرة على صورة الرحيل والمنفى من خلال الفعل" أبحرت معه" وهنا يبدأ الشاعر في تكثيف صورة القارب عندما يوحّده بالجسد في بناء استعاري يقوم على التبادل بين الشاعر والقارب، ممّا ينتج متتالية من الدوال تقوم بتجسيد المكان داخل الذات ليصبح توحيد العناصر ذي أبعاد رمزية فالذات والقارب يتحولان معا إلى وسيلة للرحلة أو الإبحار دون تحديد وجهة معينة ، ولذلك تتجه الصورة إلى تجسيد حالة الضياع الإنساني في المنفى

---

1- مريد البرغوثي. الأعمال الشعرية . ص : 431

ويستند هذا التوجيه الدلالي إلى مجموعة معطيات لغوية تحمل المعنى على التيه، فالقارب والإنسان"يكتبان بجسد واحد مؤول بصوت أنا الذات"[1] من خلال استنطاق المتشابهات بينهما وأهمها الخلفية المكانية المشتركة وفاعليتها القائمة على ثلاثة أبعاد "البحر والتيه والمنفى" وهنا تعود بنا الخيال إلى فكرة اللامكان الماثلة في صورة المنفى، حيث انعدام الوجهة والمرفأ "لا النجم لاح لمبصريه ولا بدا لنواظر الأحباب مطلعه" إن غياب النجم الممزوجة بخيبة الانتظار تبعث مأساوية الحدث ممثلا في التيه أو الشتات ومهما كان الأمر فإن انفعالات الخيبة وإحساس الغربة والنفي، تؤطّر الأجواء النفسية للصورة،والتي تعتمد على في بثها على مجموعة أفعال دالة عليه " يصرعه، غرقا، الاستغاثة لا تصل.." .

إن فكرة اللامكان أو التعدد في المنفى لا تقتصر على تصوير فقد المكان ، بل إنها تحاول معالجة مشكلة أعمق تتعلق بالوجود في المكان كوضع مقابل للوجود خارج المكان، وهنا يتمّ تحويل صورة المنفى وعتباته المكانية إلى مشكلة ذات بعد وجودي وإنساني يرتبط باستمرار البحث عن المكان أو الانتماء إليه، وهنا يتحول النص الشعري في حدّ ذاته إلى منفى آخر وملجأ مؤقت تستقر فيه الذات وتسترجع من خلاله وجودها في المكان أو وجود المكان في الداخل، وهي وضعية يشكلها الخيال الشعري لتبعث معالم تمزق العلاقات المكانية الناتج عن تحطم مفاهيم الاتجاه لغياب المكان في الواقع، وبذلك تخطي عتبة الوجود الفزيائي إلى مفهوم أعمق يحاول إعادة بناء الانتماء للمكان من الداخل واستبدال اللجوء إلى الخارج باللجوء إلى الداخل عبر متخيّل الصورة في بعده الظاهراتي الذي ينظر إلى شعرية المكان من موقف يقوم على استلهام صورة المكان وبواعثها،وتعيد الصورة صياغة هذا الانتماء باستبدال المنفى والتيه بالانتماء والاستقرار داخل الذات ، يقول الشاعر:

لي قارب في كلّ بحر، خطوة في كل برّ والمدى سكني
جسدي مظاهرة وفرّقها الخصوم
ولا أظن العمر يكفي كي يلملمني
صرت التبعثر في البلاد وكثرة الأوطان تعني قلة الوطن
جسدي خزانة كلّ ظلم الأرض
جسدي سقوط العدل من عليائه وسقوط سرّ الله في العلن
جسدي انهماك الروح في إعداد نقمتها
وأنا بلاد الروح تبني لي كهوفا من سرائرها
بلاد الله تنكر خطوتي فيها،
بلاد الموت تفتح لي حدودا دون أختام وتستعصي على عيني
بلادي [2]

صورة المنفى في الشعر الفلسطيني تقيم احتفالية المكان المفتوح على فضاءات التيه واللجوء والاغتراب، وهي فضاءات تستمرّ في إنتاج الأمكنة من خلال بحث مشكلة الوجود في المكان ، والذي تحوّل بفقده من مشكلة انتماء إلى مشكلة وجودية ، ولذلك فإن مشهد العتبات المكانية المفتوحة على صورة الرحيل لا تقدّم الرحلة أوالسفر كموضوع أدبي صرف

1- مراد السوداني. صورة الغناء. ص: 85
2- مريد البرغوثي. الأعمال الشعرية. 435

وإنما تمزجها ببعد فكري يوجه قراءة جماليات المكان إلى أبعادها الإنسانية والفلسفية، وهو ما يحيلنا على المفاهيم الظاهراتية التي تربط بين فكرة المكان والفضاء وفكرة الوجود .

صورة القارب بعدما توحّدت بالجسد يحولها الخيال إلى حركة الانتقال في المكان فيتعدّد القارب كما تتعدّد البحار، ومن المتناهي تتحوّل الصورة إلى اللامتناهي وغير المحدّد، " لي قرب في كلّ بحر"، كما أن الحركة في المكان مفتوحة على كل الأمكنة "خطوة في كلّ بر"، فتعدد الوجود في الأمكنة ينتج وضع الشتات والتمزق في العالم، إذ يتسع المدى للذات دون حدود،وحين يصبح المدى سكنا فإن ذلك يعني فقد السكن أو الاستقرار. ويلجأ الشاعر إلى التصريح بمشكلة المنفى وحياة الشتات عندما يؤكّد وضعه كمنفي في الشتات " صرت التبعثر في البلاد وكثرة الأوطان تعني قلّة الوطن".بهذا التصريح يعود الشاعر إلى تشكيل النموذج البنيوي لصورة المنفى، وهو تشكيل لا يقوم على نموذج مكاني محدّد، وإنما يقوم على إمكانيات تصويرية تشير إليه ولا تولّد له نموذجا ما. وكأن مكانية المنفى تسترشد بواقعها الذي لا يرتبط بمكان خاص أو اتجاه محدد.لأن "مأساة المنفى شاخصة أمام الفلسطيني في حياته ،فهي أيضا تواجه بسؤال يتمثّل في أي منفى نقيم العزاء"[1] يقول عز الدين المناصرة:

ألا من رأى وجه كنعان
في أي منفى نقيم العزاء؟
نقيم العزاء على التل في النهر في جبل من رجوع
نقيم العزاء أمام سرادق هذا النجيع
وفي أي منفى نقيم العزاء[2]

فقصّة الموت في المنفى تلخص مشكلة"كنعان" الفلسطيني المرتبطة بفقد المكان وحياة الشتات لأن استلهامات أمكنة المنفى –ورغم متابعتها التسجيلية لحياة المنفى– حولت المأساة إلى تأملات شعرية تستلهم الواقع وتتجاوزه بتشكل صورة رمزية لفقد المكان كما أن " صيغة الاستفهام التي تؤطر الأبيات وتنفتح على الخارجي تمثّل صرخة احتجاجية تخترق جدار المكان/ المنفى"[3]، فمشكلة أين نقيم العزاء تتحول من بعد فردي إلى بعد إنساني يصور المنفى موتا والحياة خارج الوطن موتا مضاعفا وبذلك يتحول المكان/ المنفى إلى معادل لموت غير مكتمل كما يلخص مشكلة الوجود الإنساني.

### 2-3 فضاء الموت في المنفى

يتحوّل الموت في المنفى إلى قضية إنسانية تراجع الوجود الفردي والجماعي خارج المكان، ومثلما طرح المناصرة سؤاله في أي منفى نقيم العزاء؟" يعيد مريد البرغوثي نفس الإشكالية مرتبطة بفكرة الموت والحياة في المنفى يقول الشاعر:

وتموت في المنفى
ومن منفى سواه يطير وحش النعي
من منفى إلى منفى وتبتعد البلاد

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. 252
2- عزالدين المناصرة .العمال الكاملة . ص 243
3- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. 252

بخبزها وجرارها ومنمنمات العشب في
أسوارها[1]

فضاء المنفى يفتح المكان على فضاءات الموت والوجود، ليتحوّل الظاهر إلى خفي والعكس، كما يتحول المكان/الوطن بحكم الوجود في المنفى إلى مجموعة معادلات موضوعية تخترق جدار اللغة، ويحوّل الموقف المأساوي إلى موقف ساخر من واقع الرحيل الذي يمتدّ إلى خبر الموت في حّد ذاته والذي يصاب بداء الرحيل"ومن منفى سواه يطير وحش النعي"، فالشاعر يلخص شمولية الشتات في كل الأشياء وبذلك يستبدل المكان بفضاءاته الدلالية فلا يتراءى منه إلا آثاره المأساوية وحركة الطيران المستمرة والتي تطال كل الأشياء،" فالوطن لم يعد مكانا بل فكرة يحملها الشاعر في سفره ، ولعلّ أجنحة العصافير تؤدي دورا مركزيا في الدلالة على ضياع الوطن فحالة الطيران هي الابتعاد عن الأرض والاقتراب من السماء أو هي التحليق في الفضاء"[2] لأن البعد عن الوطن بعد عن الحياة واقتحام مجاهيل المنفى اقتحام لمجاهيل الموت " من منفى إلى منفى وتبتعد البلاد".

بهذا التصور يتحول المنفى إلى فضاء مفتوح على المجهول، فيكون الموت أكثر تمثيلا لواقعة النفي إذ أن مختلف التأملات تستعير الموت فضاء لها، لتتحول ثنائية المنفى/الوطن إلى ثنائية أكثر تأملية في المنفى/الموت :

وتموت في المنفى
كأن الأرض لم تطلب بنيها
أو كأنا لم نطالب مثلما شاءت
ولم نعط الذي قصدت
فهل تعب المُطالِب يا أبي ...
صيحات غربتنا توزّع جمرها
وتعود أبرد من صقيع الليل
حين يشفّ شاهدة الرخام [3]

ثنائية المنفى/الموت تفتح على البحث في وجود الذات، فغياب المكان وحضورالموت يبعث في الصورة"إحساسا خفيا بالوجود وانغلاقا على المكان"[4]
حيث يستدعي ولذلك يتحول إحساس المنفى إلى عودة إلى الداخل يفرضها واقع مدهش تغلفه مشاعر اليأس وآفاق الانتظار الممتد في الزمن. فالأرض الحاضرة في خيال المنفى تبدو كأنها تخلت عن أبنائها" كأن الأرض لم تطلب بنيها" وبذلك يصبح الموت في المنفى قدرا يقود إلى الموت خارج المكان. كما أن إحساس الانتماء المتقطع في الخارج يجعل من الخيال الشعري المكان الأخير لإقامة الذات ومن الموت مجال الرؤيا:

فاذهب وحيدا يا أبي
اذهب إلى منفاك من منفاك

1- مريد البرغوثي. طال الشتات. 34
2- السعيد جبر محمد أبو خضرة. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش . م ع للدراسات والنشر.بيروت.ط1 / 2001. ص: 45
3- مريد البرغوثي. طال الشتات. ص: 36
4- Sophie Guermès. La poésie moderne. P : 205

اذهب إلى قبر غريب عن قبور بلادنا
واصعد مقدمة الجنازة منفردا
وتنتظر أمي تعازي الإبن والغرباء
مع ساعي البريد
فاذهب وحيدا يا أبي
واترك لنا هذه العجائب والخلائط
لا تقل شيئا
فإن الموت في المنفى اتهام [1]

الموت عزلة جديدة ومنفى آخر مفتوح على ذاكرة المنفى الواقعي ومشاهداته، فالأشياء والمعالم والأحداث تعكس حالة الاغتراب في المكان وشدة وقعها على الذات إذ تمثل جميع المشاهدات مسارات نحو الموت، الوحدة أو العزلة موت، والمنفى موت، والموت في المنفى اتهام ، إنها الفضاءات الدلالية التي يفتحها الشاعر على المنفى. وكأنها تساؤل مضمر حول جدوى الحياة في المنفى أو إن كان للحياة طعم في المنفى، فالزمن تتوقف حركته في المكان إذ أن الحياة لا تحسّ إلا في أجواء القبور واستمرار الرحيل من منفى إلى منفى، بحيث تصبح الشواهد من معالم الرحيل الدالة على من عبروا السبيل نفسه :

كلّما ارتفعت شاهدة
نحمل العمر على امتداد المكان
صرخة،عرقا،قلما ،طلقة ،شهقة ثمّ
ترتفع الشاهدة
ثم نمضي وتبحث عبادة الشمس عن شمسها من جديد
هي الأرض تكمل دورتها
والقصيدة تكمل أبياتها
والطريق على جانبيها القصائد والموت [2]

فالمنفى في التجربة الشعرية انعكاس لانفصام العلاقة مع المكان، ويأتي نص المنفى خلفية أخرى تضاف إلى خلفيات صورة المكان وتأملاته، إذ انقطاع العلاقة بالمكان يصبح الموجّه الرئيسي لحضوره في النص من خلال تأسيس الصورة على خلفيته الانفعالية وتجاربه الإنسانية.

تجربة المنفى كثيرا ما تتحول إلى نطاقات جغرافية نفسية تستعير أمكنة المنفى وتسجيلاتها الحياتية، وقراءة شعرية المنفى تحوّل المكان إلى تصادماته الواقعة على الذات ولذلك تكون خلفية المكان نوع من التسجيل الشخصي لتجربة الغربة وهو تسجيل يمتدّ إلى العام مادامت هجرة الشتات جماعية،و أنك كيما تركز على المنفى بوصفه ضربا من العقاب السياسي المعاصر، لابدّ أن ترسم خرائط لنطاقات التجربة تتعدى تلك التي رسمها أدب المنفى ذاته"[3]

---

1- مريد البرغوثي. طال الشتات. ص: 38
2 -مريد البرغوثي. السابق. ص:39
3- إدوارد سعيد . تأملات في المنفى، ص: 120

وفي تجربة محمد القيسي يؤطر موضوع المنفى مأساة الرحيل والهجرة وتوثبات الذاكرة التي تحاول تجاوز معاناة الفقد"والمنفى في تجارب الشعر الفلسطيني عامة يولّد هذا الإحساس بالفقدان فقدان تاريخي مكاني للأرض الفلسطينية التي تنتج نفسا مغتربة في عالم فارق"[1] ، ولذلك سرعان ما يستثير واقع المنفى ذاكرة الوطن تحت وطأة الغربة وهيمنة مشاعر الاغتراب على مشهد الأمكنة، يقول محمد القيسي:

ترى من يخبر الأحباب أن ما نسيناهم
وأنا نحن في المنفى نعيش بزاد ذكراهم
وأنا ما سلوناهم
فصحبتنا بفجر العمر ما زالت تؤانسنا
ومازالت بهذي البيد في المنفى ترافقنا
ونحن بهذي الغربة تعشّش في زوايانا عناكب هذه الغربة [2]

المواصفاة المكانية للمنفى تتراجع أمام الموضوعة الشعرية التي يثيرها خيال المنفى، إذ تتحوّل التجربة الشعرية في اتجاه الغربة والحنين للأهل وخلف كل ذلك يتشكّل الوطن عبر ذاكرته، والاسترجاعات المصاحبة لها، ويختزل الشاعر مأساته في قوله" نعيش بزاد ذكراكم" وإن كان تركيز الدلالة على الحالة الواقعية يبدو واضحا، فإن إنتاج أمكنة المنفى يتشكّل من خلال الضلال التي تتركها آثار هذه الصورة،وفي مقابل تلقي الحسّ المأساوي تتجه الدلالة إلى إنتاج فكرة الحياة والموت المرتبطة بالمكان في حدّ ذاته مادام المنفى فضاء مفتوحا على الموت والرحيل والحنين والغربة وهي موضوعات شعرية تشكلها خلفية فقد المكان،وتتحول في القصيدة إلى نقيضها أي إلى إعادة إنتاج المفقود واستدعائه في صورة الوطن أو الأرض ، فالعيش بالذكرى في المنفى يوحي ينتج معادلا موضوعيا جديدا يصبح فيه "المنفى معادلا للموت، كما تصبح الذاكرة معادلات للوطن.ويؤكّد الشاعر في آخر مشهد للمنفى هذه المعادلات الدلالية عندما يربط المنفى بالبيد"وما زالت في هذه البيد"،من حيث أن مفردة البيد تختزن في الذاكرة واللاشعور الجمعي معاني التيه والغربة والفناء المحتوم

تستند صورة المنفى باعتباره مكانا ضبابيا إلى ما ينتجه من انفعالات ورؤى تبعث التصورات الإنسانية لفكرة النفي في حدّ ذاته، ولذلك يغيب تحديد أمكنة منفى بعينها وهو ما يعدّ من الإشارات الخفية لدلالة المنفى فمهما كان الحال فيه مستقرا يظل يعتبر مؤقتا، كما تبقى مشاعرالانتماء والحنين لوطن بعيد تطارد مخيلة الشاعر وتسكن ذاكرته، وبذلك تؤسس الصورة للفضاءات الدلالية ولا تؤسس للأمكنة لأن المكان الوطن يتحول في المنفى إلى ذكرى تسكن الذات كما تسكن القصيدة.

فالمنفى فضاء مفتوح على الخارج بمفهومه المطلق، وهو خارج تسكنه المساحات والاتجاهات وصور الحركة المستمرة، ممّا يحول العنصر اللغوية إلى مجال ذالك الاتساع ، وعندما تحضر الدروب أو الشوارع أو الطرق وكذلك مفردات العصافير والأجنحة مرتبطة بمشاهد المنفى، فإنما تحضر لتحدد معالم المكان ضمن المساحات التي يفتحها اتساع المنفى وامتداد الاتجاه وتلخص قصة التيه الإنساني ، يقول محمد القيسي :

---

1- محمد العامري . المغني الجوال. ص:72

2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية . ص: 13

ننشد في ظل درب الغربة والترحال
نهرا يغسل فينا الأحزان
ننشد شمسا تدحو عن درب العودة أشباح الظلمة
ننشد نجمة
تحضننا في ليل اليأس
تهدي خطوات القلب(1)

الوحدات الأسلوبية التي يوظفها الشاعر تنتج أبعاد المكان من خلال مجموعة أفعال تحيل على الحركة فيه ، فكلمات "ننشد وتهدي وتحضننا" تنتج المكان خلفية دلالية لموضوعة الغربة، وتتمركز حول بعث مفهوم الأمل وانتظار العودة وأخيرا الحركة باتجاه مكان العودة. وهي تشترك في إنتاج تصورعام للمكان يرتبط بواقع المنفى ممتزجا بالبعد النفسي.هذا التوظيف لجماليات المكان يرتبط بوظيفة أعمق تنتجها البنية الكلية للصورة والتي تلخص ما يرتبط بدرب العودة وما يشير فيها إلى الأمكنة، فلفظة العودة في حدّ ذاتها تحمل بعدها المكاني بما توحي إليه من معنى الحركة والاتجاه والامتداد مثلها مثل مفردة درب، وهي لغة ترتبط من حيث مرجعياتها المعجمية بالمكان.

وشعريا فإن وصف واقع المنفى، بما في ذلك الإنسان والمشاهدات اليومية المرتبطة به وصفٌ يُمكِّن من تحديد عالما متخيلا يُعتبر كونا خاصا بالواقع النفسي والاجتماعي. ولذلك يأتي المنفى محمّلا بأنواع العلاقات والمواقف النفسية، فهو تذكار الأوجاع،وهواجس الانتقال الدائم والحركة عبر المكان باتجاه المكان الجديد ، يقول محمد القيسي: من ثلاثية حمدة :

اغفري لنا يا زكية
اغفري إن نسينا أو أخطأنا
واغفري يا أختنا المباركة
أن دفناك في ثياب الطفولةِ
كم دفنا مشاوير الزعتر والزبيب
وذهبنا
اغفري لنا هذه الحياة بعدك
وقدكبرنا على ظهر الأرضْ
وعرفنا المدن،
وعادات المنفى
ومن بلد إلى بلدٍ
دفعتنا الرزايا
إلى ما لانحب من بقاع (2)

موضوع الاعتذار الذي يقدّمه الشاعر يتحوّل إلى امتداد في المكان، إذ أن واقعة "دفن زكية " هي البؤرة التي تتمركز حولها الصورة الشعرية ، فهناك مأساوية مضاعفة ممثلة في ضغط الفقد من جهة وفقد مكان الدفن ، إذ أن الواقع يفرض أن تدفن زكية في المنفى ،

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية . ص: 14
2- محمد القيسي الديوان ص: 18

فالتناقضات "مجسدة وفاعلة بشدّة"[1] إذ أن هذا الموقف يفتح الذاكرة على آلام أخرى تسجّل التيه في المنافي "عرفنا المدن، وعادات المنفى، ومن بلد إلى بلد ، إلى ما لا نحب " كما تسجّل موقفا من المكان "إلى ما لا نحب"لأنه تواصل حتمي يجعل من أمكنة المنفى تواصلا مع المجهول وتيها داخل التيه .

إن تفاصيل المنفى لا تكاد تحصر في مجال اوفضاء أو مكان، فهي مفتوحة على كلّ التفاصيل من المخيم إلى بيت الطفولة والشوارع والحارات ومراحل الشتات ومدنه، وتمتد عبر الذاكرة في استرجاعات تفصيلية معاكسة تحاول تقريب ما بعُد واستعادة ماضاع. ولذلك كان الموت معادلا للمنفى ولفقد الوطن، كما كان من أهم المشكلات الإنسانية التي واجهها واقع الشاعر فيه، يقول عزالدين المناصرة:

حدّقت طويلا إلى صورتك المنشورة حيث
رأيتك في البعد وفي القرب جميلا
وبكيت عليك قليلا .... فارتحت قليلا
وتأملتك تضحك في موتك وأنا في المنفى الرابع
والمنفى من حجر والمنفى سهل شاسع
لا يُؤمن جانبه حتى نرديه قتيلا
في عينيك انجرحت كل الألوان
وبكاك رفاق الدرب طويلا [2]

يؤكد حضور الموت في المنفى المعادلات المكانية التي ترتبط بين الموت باعتباره نهاية للحياة، وبين المنفى باعتباره فقد لمعنى الحياة ولذلك كثيرا ما يربط شعراء المنفى بين ثنائية الوطن/المنفى وثنائية الحياة/الموت،وصورة "تأملتك تضحك في موتك" تفتح فضاء يتجه بدلالة الموت إلى معنى الخلاص، حيث يصبح الموت من بين منافذ الخلاص من المنفى، وهو ما توضحه علاقة "الأنا" بالمنفى في الجزء اللاحق من الصورة " وأنا في المنفى الرابع " إذ تبعث الصورة معنى الأسف على الاستمرار في النفي، حيث يُبقي الشاعر على احتمالية تعدد المنافي مفتوحة " والمنفى سهل شاسع لا يؤمن جانبه".

وتجدر الإشارة إلى أن التنويعات المكانية على موضوعة المنفى تتجه في الغالب إلى التقاط مأساوية الحياة الشخصية فيه، إذ يرتبط من ناحية أخرى بصور الرحيل والهجرة ، لكن المفارقة في هذه الهجرة تتمثل في كونها اتجاها إلى البحث عن وطن لا يجده الشاعر غالبا إلا في القصيدة، لتتحول القصيدة بدورها إلى منفى آخر، يقول درويش :

وطني قصيدة الأخيرة
أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط
كم ألج المرايا
كم أكسرها فتكسرني
أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا
وطني قصيدتي الجديدة

---

1- إدوارد سعيد . تأملات في المنفى، ص: 11

2- عز الدين المناصرة. الديوان. ص: 456

كيف أدري أن صدري ليس قبري
كيف أدري [1]

مفهوم المكان غير قابل للتحديد إذ يمكن أن يتقمّص كل العناصر بما في ذلك القصيدة،"وطني قصيدتي الأخيرة" بمفهوم سطحي يمكن أن نعتبر الصورة مباشرة ثنائية القصيدة/ الوطن ما دامت لغتها تصرّح بذلك،غيرأنها في أبعادها الخفية تتحول إلى مكان في الذات ويصبح الوطن فكرة ذهنية تسكن القصيدة تارة والذات أخرى، فتتميز القصيدة بلغة خاصة تستحضر البعد المكاني من خلال الأشياء البصرية التي تتولى بلورة المكان بحسب "إدراك معين للأنساق اللغوية" [2] فصورة "وطني قصيدتي" هي النسق اللغوي الأول الذي يخضع المكان/الوطن من المفهوم البصري"الوطن" إلى مفهوم لغوي "القصيدة"، غير أن الخلفية الأعمق تكمن في وجود الوطن في القصيدة، أي تحوله إلى فكرة ذهنية وصورة جمالية داخل النص، وفي الوجه المقابل صورة الواقع ، وهي صورة غائبة تستنتج ولا يُصرَّح بها تلخص مفهوم الإقامة خارج الوطن أو صورة المنفى غير المحدد ولا واضح المعالم. وفي المعادلة الموالية تورد الصورة مفهوم اللامتناهي "دولا توزع كالهدايا، أرى الضفاف ولا أرى نهرا فأجري"، مفهوم التيه واضح وإحساس البعد عن الوطن يفرض رؤيا أخرى لواقع المنفى ووضعه المؤقت ، فإذا جرّدنا كلمات"الدول،والضفاف والنهر" من العلاقات المألوفة نلاحظ أنها تحيل على نموذج اجتماعي في عمقه مرتبط بالمكان/المنفى وغياب نموذج الحياة الاجتماعية فيه ولذلك، يتحول البحث عن هذه الحياة في القصيدة والخروج من المنفى للجوء في القصيدة مادام الوطن يسكن الذات، لكن كيف يتحول الصدر إلى قبر؟ "كيف أدري أن صدري ليس قبري"، كغيره من الشعراء يمعن الشاعر في ثنائية المنفى/الموت في مقابل الحياة/الوطن، ومن ثمّ يعود لإعادة بناء الوطن في الذات كبديل للمنفى الواقع ،وللإقامة في القصيدة بدل السفر، ولذلك سرعان ما تتراءى في خيال المنفى صورة السفر والرحيل لأن الهجرة من معادلات المنفى،يقول درويش :

لماذا نحاول هذا السفر
و قد جردتني من البحر عيناك
و اشتعل الرمل فينا ...
لماذا نحاول ؟
و الكلمات التي لم نقلها
تشردنا ..
و كل البلاد مرايا
و كل المرايا حجر
لماذا نحاول هذا السفر [3].

يفتتح الشاعر صورة المكان بالتساؤل عن جدوى السفر وهو أول مؤشر بصري يبعث مفهوم المنفى والذي يرتكز هنا على معلم مكاني يقوم على ثنائية البعد والقرب التي

---

1- محمود درويش. الديوان . ص: 127
2- مجموعة مؤلفين. عيون المقالات،جماليات المكان. ص: 68
3 - محمود درويش. الديوان. ص : 461

يفيدها معنى السفر، غير أن الأمكنة المفتوحة على بوابات المنفى تتعدّد في المشهد فيدخل في نطاقها البحر والرمل وهي عناصر طبيعية تجاوزت الوجود الحسي،إلى إنتاج فضاءات المنفى المتضمن مفاهيم التيه والشتات والضياع كما أنها تعبير آخر يؤكد واقع الانفصال عن الحيز الاجتماعي للذات وتقطع علاقاتها "والكلمات التي لم نقلها تشردنا". كما ترسم الصورة تنوعا دلاليا يتوزع من خلال إدراك علاقة " البحر بالعين"، فالبحر رمز للتيه، والعين رمز للحب اللامتناهي،أو السفر إلى المطلق، فالذات تخلصت من تيه الغربة إلى التيه في حب الوطن. و هكذا تبدأ إيحاءات المكان في التعدد، والتوسع نحو فضاءاتها الدلالية و بذلك تتجه الصورة إلى تنويع أمكنة المنفى وتحويل مساحاتها في النص "فالرمل" أيضا يرمز إلى مغامرة الرحلة، لكنه يضاعف الدلالة باتجاه الحنين و حرقة البحث عن الهوية الضائعة "و كل المرايا حجر. وبمتابعة هذا النسيج والبحث في العلاقات بين الأمكنة تنمو الصورة جزئيا وترتبط برؤيا تبحث عن هوية ووجود و انتماء داخل فعل الغربة.

ومن ثم فالملاحظة الأولى هي أن العناصر الطبيعية احتفظت بدلالة المكان،لأنها تشكل خلفية لموضوع الوطن، لكن الإضافة تكمن في أنها تجاوزت المستوى الحسي، إلى آخر داخلي ذاتي، يرصد رؤيا عميقة وأفقا شعريا استطاع أن يتخلص من تسجيلية الواقع و متابعاته، إلى حركية النص الشعري بواسطة سياقات محملة بالدلالات المتنوعة و المتداخلة، كما تخلص من الخطاب المباشر ، إذ لم يعد خطابا تحريضيا أو نقلا حسيا.

### 4-2 فضاء الرحيل في المنفى

اقترنت صورة المنفى بموضوعة الغربة ولذلك اتجه النص الشعري إلى استنطاق المكان وإعادة إنتاج فضاءات ارتبطت"في الواقع الفلسطيني الجديد بصور النزوح والرحيل والوداع التي عاشها الفلسطينيون بقسوة وأصبحت لهم تيها جديدا موزعا على نواحي الأرض"[(1)]، ولذلك فإن صور الهجرة والرحيل لم تنفصل عن حكاية المكان من خلال ثنائية القرب والبعد التي اتسعت إلى أمكنة الرحيل والهجرة بوصفها أمكنة نائية شكلت حيز الغربة وبالمقابل ارتبطت بمفهوم الحرية في المكان بوصفها"علاقة جدلية بين المكان والحرية،وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أوعقبات"[(2)] غير أن النفي والهجرة والشتات شكلت أهم العقبات أمام حرية العودة أو الاستقرار لتحول أماكن المنفى إلى أماكن طاردة بعيدة عن الاستقرار فتتعمّق الحاجة النفسية واللاشعورية لأمكنة الانتماء وتأصيل الهوية، ومن ثم كان مشهد الهجرة والرحيل من العتبات المكانية المرتبطة بحياة المنفى،يقول الشاعر:

وأنا المهاجر من جدار نوافذي
وأنا المهاجر نحو بيتي
وأنا المهاجر نحو ذاتي
وأنا الذي أعطى البلاد حبيبهُ
وأنا الذي لاقيت كل نساء هذه الأرض

---

1- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص: 90
2 - عيون المقالات. جماليات المكان. ص: 62

وزعت الهموم على زهور الصدر
أشعلت الحقول[1]

تلخّص صورة "أنا المهاجر" هاجس الرحيل الذي يطارد الشاعر حيثما حلّ، مادامت الأمكنة لا توفّر له الاستقرار ودفء الانتماء، ولذلك تستمرّ الهجرة ولو كان المكان مكان إقامة لأن الوجهة لم تُبلغْ، تختزل الصورة تمركز" الأنا" في الذات إذ يحوّل الخطاب معنى الوجود الكامن في "الأنا" إلى الداخل لأنه الملجأ الوحيد الذي يمثل دفء الانتماء، فالهجرة من جدار النوافذ صورة تعكس سقوط حلم العودة في لحظة يأس، فتغلق كل النوافذ لتتحول الهجرة نحو وجهة أخيرة "نحو بيتي" لكنه بيت من نوع آخر إذ أنه كامن في الذات حيث أن صورة "نحو ذاتي" تصبح البديل الوحيد وآخر محل إقامة تلجأ إليها الذات، ومرّة أخرى تلخص "الذات "صورة المكان الأليف"لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها"[2].

مشهد الهجرة واللجوء إلى الذات لا تغيب عنه مأساوية المنفى، إذ تعود الصورة مرة أخرى إلى تسجيل واقع الشتات من خلال إعادة التأمل في ذاكرة المنعي، وكأن الشاعر يحاول تبرير ما أنتجه في بداية الصورة بما كان عليه واقعه المسترجع في نهايتها "وأنا الذي أعطى البلاد حبيبه، وأنا الذي لاقيت كل نساء الأرض"، وبهذا البناء تنتج الصورة مجموعة أحياز وحدود تفصل بين الأمكنة، فالحدّ الأول يمثّله اللجوء إلى الذات والتمركز في الأنا،والحدّ الثاني هو واقع البعد عن الوطن والتعلّق به في الحلم وهو حيز مكاني غائب،أما الحيز الثالث فهو أمكنة المنفى الواقعية والمعاشة وهي أمكنة طاردة يغيب عنها الاستقرار وشعور الانتماء ولذلك هي دائما محطات أو مسارات للهجرة المستمرة.ينتقل التقسيم من عالم الواقع ليبني العالم المتخيل،وتبدو القصيدة في بنائها للمكان إعادة إنتاج للأمكنة السابقة وسردا مأساويا.

صورة المنفى وصور السفر والهجرة تتقاطع في تحويلها لعلاقات الانتماء والاتجاه من الخارج إلى الداخل ،وتصبح تأملات السفر والرحيل تأملات تنتج المكان بمفهوم الحركة والامتداد في المكان،ومن خلال الظلال الدلالية والحالات النفسية المصاحبة،فيبدو الرحيل حركة سلبية أو شبحا يخشاه الشاعر لأنه وجهة وامتداد في المجهول، وبُعد عن الذات والانتماء والوطن، يقول الشاعر :

لا ترو عن أسفارك المتوحشة
مترقبّوك مضوا وهيمن في المكان
ظل الغيوم كمضرب لخيام قوم هاجروا غربا وما
حملوا الخيام[3]

سلبية الحركة في الرحيل تسبق أية إشارة أخرى لأجواء المكان، فيعكس الأسلوب ذلك من خلال توظيف النهي عن السفر، وكأن السفر أو الرحيل أصبح معادلا للعار أو الاتهام ومن ثمّ يصبغه الشاعر بصفة المتوحش. ولذلك تأتي صورة السفر مقترنة بصورة الخيام أو المنفى وهي أيضا تختزن ذاكرة الغربة والبؤس الماثلة في ذاكرة الشعر الفلسطيني والمرتبطة

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية . ص: 618
2- جماليات المكان. نفسه. ص: 62
3- مريد البرغوثي . الأعمال الشعرية. ص : 718

أساسا بمخيمات اللاجئين كأول محطات المنفى.

وباعتبار السفر حركة في المكان وانتقال مستمر تأتي دلالة الخيام لتعكس هذا النموذج إذ إنها منازل مؤقتة ومهيأة للطيّ استعدادا للرحيل القادم، وعي بهذه الصورة تمرّ بالأمكنة مرّ السحاب " ظلّ الغيوم كمضرب لخيام قوم هاجروا غربا وما حملوا الخيام".

يتجسّد المنفى في الشعر الفلسطيني صورة مكانية متعددة المداخل حيث أصبحت كلّ الأمكنة منافي متعددة التسميات غير أنها واحدة في الجوهر ، فالمنفى يظل منفى مهما كان خيمة أو مخيما أو مدينة أو بلدا، وبهذا البعد المفتوح على المكان اتجهت الصورة الشعرية إلى التقاط أمكنة المنافي المتشابهة في انفتاحها على المساحات والفضاءات والمتوحّدة في إحساس الغربة والضياع فيها ، ومع تنوعها ذلك تظل من ناحية أخرى مختلفة في ما تعكسه من مظاهر البؤس والضياع، كما أنها شكلت امتدادا زمانيا توغّل في التعبير عن فكرة الوجود في المكان وجهت الصور نحو سرد حكايات المنفى المتكررة والمتشابهة بقضاياه وموضوعاتها وأمكنتها يقول مريد البرغوثي :

طال الشتات وعافت خطونا المدن — وأنت تمعن بعدا أيها الوطن
كأن عشقك ركض نحو تهلكة — ونحن نركض لا نبطي ولا نهن
ولو حكى الموت بالفصحى لصاح بنا — كفى ازدحاما على كفّيّ واتزنوا
أشواقنا إن طواها الصدر بادية — وقهرنا في فم البارود مختزن
لك اتجهنا وموج الحلم يجمعنا — فبعثرتنا على أمواجها السفن
ارجع فديتك إن قبرا وإن سكنا — فدونك الأرض لا قبر ولا سكن
نحن لم نمت بعدُ
نملك أن نعتني بالخيام الجديدة [1]

نموذج البعد والقرب وبوصفه معلما مكانيا يتحكم في نسيج العلاقات والأنساق المشكلة لصورة المنفى، والملاحظ أن مفهوم البحث عن المكان مهيمن على تفاصيل التجربة إذ أن لغة الشتات والخطو والإمعان في البعد والركض والازدحام تفتح في النص مساحات للحركة وهي تذهب في دلالاتها إلى رصد تجربة الانتقال المتسارع، وفقد الاستقرار في المنفى وهو أيضا يشير إلى تجربة أعمق أثرا متمثلة في التيه والضياع ، ومن خلال صورة الوطن الذي يزيد بعدا كلما كان الخطو نحوه يبعث حالة التيه في المكان والمترددة بين اليأس والأمل، ورغم ذلك فإن عشق العودة المحفوفة بالمهالك لا ينضب،" إذ أن الرغبة في العودة للوطن المفقود"[2] تصطدم بالموت وتستحضر القبور سكنا إن لم تتحقق العودة، لكن الموت هنا لا يحمل نفس المفهوم المتعارف عليه لأنه يتحول إلى قيمة وجودية إيجابية، إذ يصبح تعبيرا عن عودة الذات إلى عالمها الخاص واستبدالا العودة الخارجية بعودة داخلية إلى الجسد،والانغلاق داخل عالم متناه

في الصغر لكنه عالم "يتسع فيه الحنين إلى حرية متوقعة تجدها الذات في وطنها وعالمها المتخيل الجديد"[3]، ولذلك تنغلق الصورة على مشهدها الأخير الرافض للموت في الشتات

1 – مريد البرغوثي . طال الشتات . ص: 85

2– Patrick Née . *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*.P : 28

3– Patrick Née. *Poétique du lieu* . P : 28-29

من خلال الإعلان عن الاستمرار في البحث عن مكان العودة ليختزل الإقامة في الذات نحو خارج مؤقت مستعد للرحيل مرة أخرى فتأتي صورة "الخيمة" بديلا جديدا للمنفى وعالما مفتوحا على الشتات.

**2- 5 صورة المخيم ومأساة الشتات**

ذاكرة المخيم أو الخيمة من محطّات المنفى في الشعر الفلسطيني ومهما كانت التسمية، فإنها ارتبطت بصور اللجوء المختلفة" إذ أن الخيمة والمنفى بدلالاتها الرمزية على النكبة الفلسطينية تحتويان على أبعاد مأساوية وعذاب مقيم يعشش في ثناياهما ويمارس- العذاب- حياته ووجوده جنبا إلى جنب مع ساكن الخيمة أو المنفى"[(1)] ، لكنّ الأهم في موضوعة الخيمة أو المنفى لا يكمن في مأساوية الحدث في حدّ ذاته إذ أن جمالية المكان تتجاوز ذلك إلى استلهام المكان وتحوّله في الخيال الشعري إلى عنصر فاعل في إنتاج الصورة .

فالخيمة أو المخيم تصبح من الأمكنة الطاردة أو على حدّ تعبير "لوتمان" من الأمكنة السالبة للحرية ومن ثمّ تحوّلها إلى نسق لغوي يدرك بصريا " فالإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس- في معظم الأحيان- يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية/ المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني والصفة البصرية من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغوية أيضا"[(2)].

والخيمة أو المخيم لا تكون إلا علامة لموضوعها إذا ما حصرنا دلالتها في مفهوم اللجوء أو حياة البؤس، إذ في هذه الحالة تصبح مجرد مرادف لموضعها وتعلق مشدود بصورتها، وعندما يستحضر الشاعر الخيمة أو المخيم فإن مفهوم المكان يتحول في الصورة الشعرية إلى إنتاج ذهني للمكان أي أن الصورة الشعرية تعيد إنتاج المكان محمّلا بأنساقه الثقافية والاجتماعية التي انطبعت عليها في اللاشعور الفردي والجماعي، وإذا ما راجعنا صورة الخيام في الشعر العربي القديم نجدها على مستوى اللغة تتداخل مع دلالة الدار أو المنزل، وعلى مستوى الدلالة ارتبطت بالمكان الأليف وبمراكز القوة والمجد والشموخ، وعلى المستوى الاجتماعي بحياة الحيل والترحال، بما في ذلك رحلة البحث عن الحياة بطلب مواطن الماء، أي أنها ارتبطت بالتمسك بالحياة، وطبع الوجود الإنساني بحيوية الحركة، وهي في مفهوم آخر تجمل ظلالا من الحرية والحماية.

لكنها في الشعر الفلسطيني انحصرت في دلالة اللجوء المرتبط بحياة البؤس والشتات،وتأسس هذا الفضاء بفعل ما ترسب في اللاشعور الفردي والجماعي من مظاهر حياة مخيمات اللجوء ووضعها الإنساني،فصورة اللجوء التي احتفظت بها الذاكرة وجهت خيال المنفى إلى ربط صورة البؤس بذاكرة المخيم،غير أنها على مستوى المكان فإنها نقلت صورة المنفى من مفهوم اللامتناهي إلى المحدود ومن انفتاح المكان إلى ضيق مساحته، ومن مفهوم الخارج إلى الداخل، مع ملاحظة أن جدلية الداخل والخارج هنا، لا ترتبط بجدلية

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 249

2- عيون المقالات. جماليات المكان. ص: 68

الوجود في الذات أو التمركز في الذات كبديل للواقع ، يقول الشاعر :

أرى خيمة
تنكّس أعلامها مؤمنة
بما وعدت من جرار العسل
أراها تجمّع هذا الحطام
حطامي
وما يتبقى من الراية المثخنة
أرى خيمة تلمع الآن ضدي
أراني وحيدا
أواجه أيام هذي السنة[1]

تتبادل الخيمة أحاسيس الذات،فتلتقط الإسقاطات النفسية المحمّلة بواقع الانهزام والانكسار، ولذلك تخرج صورتها منكّسة الأعلام خيّبت ما كانت تعد، فهي في النهاية حطاما يجمّع الحطام. وفي سياق هذا التبادل تجمع الخيمة بين عزلتها وعزلة الذات فالوحدة تسري في المكان كما تسري في النفس. وهنا يوظف المكان/الخيمة بوصفه مجرد خلفية للواقع، تتقلص من خلالها مساحة الرؤيا وفضاءات الصورة،فالرؤية في النص تصبح رؤية واقعية وتسجيلا لمشهد الخيمة كمكان للعزلة والوحدة. وأمام هذه المرجعية المكانية الجديدة فإن المسألة لا تتعلق بالمكان في حدّ ذاته، بل ينظر إليه من زاوية ما يمكن أن يحمله من تجارب وأبعاد، ومهما كانت هذه التجارب لصيقة بالواقع فإنها في النهاية تمنح هذا المكان المنعزل جمالية تتأسس من بدء تحويله إلى فكرة في الذهن أو إلى صورة في النص، حيث يتحول ما كان ثابتا فيها إلى مجال حيوي يرتبط بموضوع الأفكار والرؤى والتجارب، فالخيمة هنا لم تكن خارج العالم الشعري إذ ارتبطت بالحياة الإنسانية والتجربة الشعورية المصاحبة لها، فهي من هذه الناحية تؤسس لعالمها في النص، إذ أن صورة الخيمة ترتبط بصورة الإنسان وهواجسه وانفعالاته وعزلته، كما أن الذاكرة استرجعت ما ارتبط بالخيمة من مصاعب وذكريات أليمة ولذلك لم تحتفظ في التجربة إلا بصور الألم والضياع لدرجة أنها–كما في صورة المنفى– ارتبطت بمشهد القبر والموت، يقول الشاعر

مذعورة في رحاب المكان مصلوبة منسية في الزمان
حيرى على أوهامها في المدى لا حب في سمائها لا حنان
مشدودة في الأرض معصوبة كأنما شدت بأيدي الهوان
تناثرت نجومها خيبة في أرضها تفضحها للعيان
أكفانها مشرعة للردى تطوي جراحات الردى في أمان
يا خيمتي السوداء ظلي هنا ذكرى على أشلاء حكم جبان[2]

تتجه صورة الخيمة في مقارنات متعددة ، فهي من ناحية صورة واقعية لخيمة تعبث الريح بهيكلها المشدود إلى الأرض، غير أن الخيال ينتج مشهدا آخر إذ تقترن صورة الخيبة بصورة شبح مفزع أو مخلوق خرافي يترصّد البشر، ثمّ يبدو للشاعر الموت عينه وقد تمثّل

1– محمد القيسي. الأعمال الشعرية ج1 . 617

2–كمال ناصر . الديوان .ص: 357

في صورة الخيمة، ويستمرّ الخيال مع تحولات الخيمة على أن يربطها بواقع سياسي ضعيف. وضمن هذه السلسلة من التحولات لا يغيب مشهد الخيمة عن مشاهد العالم الخارجي لصورة اللجوء ومعاناته، وهنا يتحول التبادل بين الأشياء في حدّ ذاتها إلى تبادل بين الذات والمكان / الخيمة ، ولذلك تذهب قراءة المكان إلى بلورة الموقف العام والخاص من خلال تحول الخيمة إلى بناء رمزي يسقط الحواجز بين المرئي في عالم الخارج والكون النفسي الداخلي الذي يبعث من خلال اضطراب صورة المكان تصادم الهواجس والمخاوف في الداخل، ولذلك يتحول الموت هنا رعبا وظلاما وينسحب ذلك على المكان، فالمشهد يقارن في خلفية الصورة بين الخيمة والقبر، إذ أن العزلة والوحشة والموت والوحدة سقوط النجوم والظلام،كلّها خصائص مشتركة توحد بين طرفي المقارنة. وفي هذا البعد ترتفع الخيمة من مستوى العلامة إلى مستوى أشمل يمنحها وجود أيقونيا داخل الصورة، إذ أنها تتخلى عن مرجعها الخارجي الماثل في الواقع ليتحوّل نفس هذا المرجع باعتباره متصورا ذهنيا إلى بعد جديد يكون فيه المتصور الذهني مرجعا جديدا ينتج دالا إضافية يمثله التماثل بين الخيمة والقبر وهكذا تتوسع الصورة في إنتاج علاماتها لتتخلى عن المتصور المكاني الفيزيقي وتعوضه بإنتاج فضاءات دلالية قابلة للتأويل والقراءة .

ورغم هذا التحوّل لصورة الخيمة على مستوى التركيب والأسلوب فإنها في موضوعها لم تتخل عن موضعها المرجعي إذ أن موضوعة الغربة والمنفى والتشرد تظل خلفية الأبعاد الدلالية المحتملة، إذ أن خيبة الأمل وخيبة التوقع تعيد تركيب الخارج في مقابل الداخل حيث يصبح مفهوم "الهناك" مفهوما ثابتا على الارتباط بالمنفى والشتات.

ولا تنتهي الثنائيات التي ينتجها المكان عند جدلية الداخل والخارج، حيث أن مشهد الخيمة عند اقترانه بالقبر، يفتح الصورة على ثنائية أخرى ذات اتجاه عمودي ، إذ أن مشهد النجوم المتناثرة بفعل الخيبة " تناثرت نجومها خيبة "، ومشهد السماء التي غاب عنها الحب والحنان يرسم حركة الصورة اتجاه الأرض عندما شملها الموت والسواد والظلام، ومن هذا العالم الخراب ينتج المكان سلسلة أخرى من الثنائيات الضدية، فالارتفاع وما يدل عليه من إشارات كالسماء والنجوم والحب والحنان ينتج كونا نورانيا وعالما علويا يقوم في مقابل العالم السفلي وعالم الظلام.

ويمكن تفصيل هذه الجدليات إلى ثنائيات أخرى تنتظم في سلسلة القيم التي أسقطها الفكر الإنساني على الأمكنة والعالم باتجاه الخير والشر والحياة والموت، والنور والظلام. لكن صورة الخيمة في المقطوعة السابقة نجدها من جهة تنتظم وفق هذه الثنائيات وتتسق ضمن سلسلة القيم المرتبطة المكان عموما، ومن جهة أخرى فإنها تحطّم هذه الثنائية الجدلية لا بقلب القيم ولكن بتوحيدها إذ تغيب كل القيم الإيجابية بسقوط النجوم وغياب النور وانعدام الحياة،لأن الصورة وما يشملها من تجربة نفسية أحالت الكون إلى نفس الاتجاه فالموت شمل كل شيء لاختفاء الحياة في عالم الخيمة، كما أن "الخيبة وسقوط النجوم" تتجه بالصورة إلى دلالات الفناء وهي دلالات مفتوحة أيضا على الأبعاد الأسطورية والدينية فيما يتعلق بالأفكار المرتبطة بنهاية العالم وأفول الكون.

وهنا يكشف نص المكان عن ما يمكن اختزانه من أبعاد وقيم، كما يكشف في جانبه النفسي على عمق الجرح الذي خلّفته الخيام في نفسيات ساكنيها.لا تتوقف جدلية المكان عن إنتاج ثنائيات النور والظلام ،أو الحياة والموت ،وهي ثنائيات تختزن ترسّبات الأبعاد

الميثولوجية والدينية المرتبطة بالدرجة الأولى بثنائية الحياة والموت، إذ أن المكان يختزن هذه الأبعاد والأنساق الثقافية التي يمكن اكتشافها بمتابعة حفريات اللغة المنتجة لصورة المكان وامتدادها المعرفي.

وإذا كان الشاعر كمال ناصر قد صوّر الخيمة/ المنفى من منظور سوداوي فإن الشاعر يوسف الخطيب كان أكثر تفاؤلا عندما حافظ على القيم السابقة مرتبطة بالأمل في عودة الحياة، ففي قصيدته " نشور الخيام" يدلّ العنوان على الفعل الإيجابي الكامن في الخيمة رغم ظاهرها المثبط والمفزع، إذ تحافظ الخيمة على دلالة الفناء أو العالم السفلي، غير أن "النشور" يظل كامنا فيها،وهنا يفتح مباشرة صورة الخيمة/المكان على ثنائية العقم والخصب أو الموت والانبعاث، فالقصيدة لا تخفي توجهها الأسطوري في التعامل مع موضوعة المكان. ومن خلال المقارنة الأولية بين صورة الخيمة عند كمال ناصر ويوسف الخطيب، يبدو أن البعد الذاتي من بين العوامل المهمة في تركيب الصورة وإنتاجها شعريا،وهو ما يوضح بأن الصورة في بعض جوانبها"تعبرعن نفس الشاعر، وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام"[1] ، يقول الشاعر:

إذا أتيت في المساء حينا
ولم يكن لهاث ضوء أو سنا
يلوح في الديجور
فلا تقل قبورْ
لأن في الخيام داخل الخيام
مثل أجنة الشموس في الظلام
نحس نحن مخاض بعثنا
وموعد النشور [2]

تحافظ الخيمة على بعده المغلق باعتبارها جزء من صورة المنفى، وهي بذلك تفقد أي امتداد أو اتجاه إذ تصبح من أماكن العزلة بامتياز، فتكرّر صورة الخيمة نفس الملامح التي تستحضر ملامح الموت والظلام والقبور، غير أن المشهد الذي يركّبه الخيال لايفوته أن ينبه إلى واقع هذه الخيمة "فلا تقل قبور"، وفي هذا التنبيه إشارة دالة على أن واقعها فعلا كذلك، غير أن فسحة الأمل تحاول أن تبعث الحياة في الموت إذ أن ظلام الخيمة والمشبه–عادة– بظلمة القبر يستبدل أحد طرفي العلاقة لتتحول من ظلمة القبر إلى ظلمة الرحم "داخل الخيام مثل أجنة الشموس" وبهذه الصورة الجزئية تتحول الدلالة إلى نقيضها بحيث تنتقل دلالة المكان/الخيمة من مفهوم الموت إلى مفهوم الحياة والبعث، ويصبح الظلام الذي لفّ المكان مجرد حالة مؤقتة لأنه يلفّ الحياة وينتظر وشموسها .

فالأبعاد المكانية لصورة الخيمة تحافظ على جدل ثنائياتها التي تقابل بين بين أمكنة العزلة الخيمة/القبر، والتي تولّد ثنائياتها الجديدة الحياة / والموت، والظلام /النور، والأعلى /الأسفل، وهي ثنائيات تختزن أبعاد المكان ووجود الأشياء فيه، بحيث تتحول الأشياء للدلالة على المكنة بصورة أو بأخرى. وتقوم صورة الخيمة على نفس المعطيات الدلالية والجمالية

---

1– إحسان عباس. فن الشعر . دار العودة.بيروت.ط3 .ص: 238

2–يوسف الخطيب . عائدون . ص : 65

والتي تحول مفهوم المكان إلى تصور ذهني ينتج صورته في المتخيل، وضمن نفس العلاقات يصور"معين بسيسو" مكان العزلة " الخيمة" ممزوجا بأمل الخلاص وذاكرة الوطن مع المحافظة على خلفيته المأساوية، يقول [1] :

أنا هنا في العزلة الخرساء
أوقد الشموع للمأساة
وأرسم الحنين لؤلؤة
على جبين الريح
تطير أجنحة الينبوع
يا شعبي الذي يطير
على بساط الدموع
لخيمة الربيع

يتحول مشهد المكان إلى مجال مفتوح بحيث تغيب كليا ثنائية الخيمة/القبر ،لتستبدل في الصورة بفضاء جديد يلتقط المكان من أشياء الطبيعة، فالمكان يرتسم ضمن حركة شاملة تؤسس لها لغة الأجنحة والطيران والريح والينابيع والربيع، فكل العناصر تبعث الحركة في المكان وتلغي تماما خلفية الموت، لأن العزلة المقترنة بالخيمة قد تحطّمت في الخيال الشعري، إذ أن الشاعر بعد إنتاج مركزية الأنا في المكان، أو وجود الذات في أمكنة العزلة يوجّه الصورة مباشرة إلى آفاق جديدة ونحو عوالم الفضاء والخارج بإشباع النص لمعاني الحياة والحركة والنمو، وكأن الخلفية النفسية للذات تبعث كل طاقتها التأملية لأجل الخروج إلى الفضاء المفتوح والمتنفس البديل الذي يتيحه الخيال عبر تحويل الخيمة من مكان عزلة إلى مكان حرية بما يوفره الخيال من تأملات ركّزت وبكثافة عالية على عنصر الحركة في الصورة،ولذلك لا تشير الصورة إلى وجود الخيمة في حياة الشاعر إلا في آخر المشهد عندما يجعلها "خيمة الربيع"إنه تشكيل حسّي مراوغ غير أحادي الدلالة خاصة عندما أتبع صورة مجازية أخرى هي الشعب الذي يطير على بساط الدموع وكأن الدموع صارت مقابلا للريح لارتباط البساط به في الأذهان، أما المكان فهو خيمة الربيع الأمل الذي يراود كل مغترب".[2]

تتحول"الخيمة" في الصورة السابقة من مكان معزول وغريب إلى فضاء للتأملات، تثير أبعادَه واقعيةُ المنفى والغربة، حيث تحوّل واقع المنفى إلى محفّز نفسي يخترق جدار العزلة عبر تمركز الأنا في المكان "أنا هنا"، ولذلك نكون أمام مجالين فضائيّين في الصورة، أما الأول فإنه يرتبط بالبعد الواقعي للمكان/ الخيمة وما يحتويه من مساحات نفسية ترتبط باغتراب الذات وبظروف المنفى وهو المجال الذي يحوّله النص إلى عتبة مكانية تسهّل الانتقال إلى المجال الثاني الذي يركّبه الخيال وينتج فضاءاته مستعينا بأشياء الواقع، وعندما نراجع صورة الخيمة في أول المشهد نلاحظ أن صورتها تحظر عبر تمركز الذات "أنا هنا في العزلة الخرساء " وهو أسلوب يؤكد الواقع،ونفسيا يؤكّد الثقة النفسية المتوفرة في مواجهة الواقع بتحدّيه وتجاوزه إلى فضاءات الطرف الثاني من المعادلة، حيث يستدعي الشاعر

---

1- معين بسيسو.الأعمال الشعرية. دار العودة. بيروت.1987

2- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 171

مباشرة بديل العزلة بإشعال الذات للتأملات والرؤى والأحلام " أوقد الشموع للمأساة وأرسم الحنين لؤلؤة على جبين الريح"، فالفضاءات الدلالية تعاود تشكيل المكان بفتح كون شعري جديد يصبح عالم الرؤى والأحلام،في مقابل إحساس الاغتراب الذي ولدّه واقع المنفى فلقد" ألحّ الشعراء على تصوير مظاهر الفقر والبؤس في مخيمات اللاجئين وما يرافق ذلك من شعور بالغربة والتمزق والخوف من المجهول وعدم الثقة في المستقبل"[1]، ولذلك استمرت المادة الشعرية في إنتاج صور المخيمات واستحضار أسمائها وما تعلّق بها من حياة اجتماعية يقول أحمد دحبور :

دلّني يا ولدي
يا سيدي
يا جدّ
هل شاهدتني من قبل ميتا وتحريت القيامة
أم أنا الحالة من غاشية المنفى إلى برّ السلامة
إن أنا عدت، فعبئ ذكرياتي الشاغرة
ردّ من وجهي، إلى التربة غصنا وابتسامة
إنني منها ، فنسّبني إليها بعلامة [2]

تنتقل الصورة من ملامح المكان/ المخيم، على رصد ملامح واقع الحياة غير أنها تنتج الأثر النفسي لحياة المنفى في المخيم مرتبطا بالحنين إلى الوطني وإحساس الاغتراب"إن هذا الإحساس بالفقدان ،فقدان الأرض الذي ولّد وعي الاغتراب عند الشعراء"[3]،اقترن بأمكنة المنفى وصور الموت فيه،فهو في وعي الشعراء، إحساس مشترك رافق حياة الارتحال ومواطن اللجوء. من ثمّ فإن افتقاد الوطن كان من بين أهم بواعث الأمكنة في النص الشعري،فالخيمة تختزن التحولات النفسية والاجتماعية لحياة اللجوء وتتحول إلى وجود مواز في الداخل يحاول تجاوز الآثار الحسية للخارج باعتباره منفى "إذ إن الخيام التي لجأ إليها المشردون ليست خياما عادية للمأوى في ظروف عابرة مثلا، وليست أوتدها المتباعدة،وأوتارها المنتصبة محصورة في وظيفتها المعهودة لشدّ الخيام ورفعها، فهي ممتدة إلى فيافي النفس الفسيحة لتضرب فيها خياما موازية يظل أمرها محيرا وغير مفهوم،يوازيها دون أن يفسرها يحاكي مكانها الخارجي ليخلق موازيا يتخطى في تأثيره الإثارة الحسية" [4].
فالخيمة أو المخيمات تعتبر من أشياء الواقع بالدرجة الأولى، ولذلك عادة ما تكون صورة للواقع تسترجعها الذاكرة محمّلة بآثارها النفسية، وهي في النص الشعري لا تأتي بلا مبرّر إذا ما تذكّرنا نوع الحياة التي ارتبطت بها، كما أنها في جانب ارتباطها بالموت أو اقترانها بالقبور تستحضر زمنها الوجودي.

وفي شعر محمود درويش ترتبط الخيمة بصوراللجوء والمنفى، وذاكرة الماضي المستعاد من خلال صور الحياة ومظاهرها في مخيمات اللاجئين، غير أنها ترد في شعره

---

1- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني المعاصر.ص: 86

2-أحمد دحبور. هنا هناك. ص: 81 -82

3- المغني الجوال. ص: 73

4-أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص:23

مختزلة،إذ يشكّل منها عالم المنفى دون وقوف على تفاصيله،يقول الشاعر:

وترعرعت على الجرح وما قلت لأمي

ما الذي يجعلها في الليل خيمة [1]

تبدو صورة الخيمة منفصلة عن عالم النص فلا رابط بينها وبيت الأم إلا ما تعلّق منها بمفهوم اللجوء ومات تعكسه من مأساوية النفي، وتحول الخيام أحد رموز هذا النفي، يقول في موضع آخر:

باسمك تحفظ في خيمة

وتعلب في خيمة

لاهوية إلاّ الخيام،إذا احترقت ضاع منك الوطن[2]

فالخيام مجرد بديل مؤقت قابل للضياع بدوره، ومن ثم تتحول الحياة في الخيام من مشكلة فقد الوطن إلى قضية أعمق هي الخوف من ضياع الهوية،وهنا تدخل صورة الخيمة في جدل الانتماء والوجود في حدّ ذاته فالخوف على الهزيمة من الضياع يصبح باعثا إضافيا في أزمة الوجود الإنساني :

وليست خيامك ورد الرياح ، وليست مظلات شاطئ

تدَجَّجْ بأعمدة الخيمة، احترقي يا هويتنا صاح

لاجئ.

لجأتَ...عرفت ..ولست شهيدا...ولست شهيدا

خيامك طارت شراره [3]

الشكل الخارجي الذي يحدده الشاعر للخيمة، لا ينفصل عن التصور العام لصورة اللجوء والمنفى، وهو خلفية مكانية لخلفية أخرى غائبة يثيرها الانفعال المصاحب لصورة الخيمة، فإحساس الغربة والتيه يستفز الذات لاستدعاء الوطن وهواجس فقد الهوية. ولذلك فإن صورة الخيمة تتحرك ضمن إطار مكاني أوسع هو فضاء المنفى، والتي تعدّ خيام اللجوء أو المخيمات إحدى جزئياته.

وإضافة إلى ذلك، فإن صورة الخيام كانت أكثر انتشارا في الشعر الذي رافق موجة اللاجئين بعد سنة 1948، وهو ما يبرر، ربما ، تراجع صورة الخيمة في الشعر بعد السبعينيات، غيرأن ذلك لا يمنع من أن تكون هذه الأمكنة جزء من تجارب المنفى وعتباته المختلفة .

---

1- محمود درويش . الديوان . ص: 348

2-محمود درويش . نفسه ص: 454

3- محمود درويش . نفسه . ص: 455-456

## 2-6 صورة البحر

### 2-6-1 البحر بين ثنائية المنفى والوطن

انفتاح البحر على المنفى بالدرجة الأولى يعكس رمزية عامة في جماليات القصيدة،لأنه اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع والغرق وافتتان خيال الشعراء به يتقارب من حيث الفهم العام عندما تحول الوطن إلى فكرة لأسباب تاريخية وسياسية،فبعد"احتلال فلسطين بالكامل تحول الوطن على فكرة، وتحول الشعب الفلسطيني إلى كيان هلامي أيضا،بمعنى أن فلسطين،كجغرافيا،التبست تماما فيما صار الشعب الفلسطيني موزعا في أراض ومناف كثيرة"[1].

وذلك ما يؤكد تحوّل صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلة مشهده بالواقع التاريخي لحياة المنفى في حدّ ذاته. فخيال البحر المفتوح على موضوعة المنفى هو في جوهره "حالة متقطعة من حالات الكينونة"[2] عندما يصبح في النص الشعري بنية مكانية تحمل جدليتها الخاصة في ذاتها، إذ أن نفس الصورة تقوم على جدل المنفى والعودة، فهو مكان بداية التيه وبداية العودة معا، بحيث يصبح" ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة"[3].

تعتبرصورة البحرمن بوابات الشعر الفلسطيني التي ارتبطت بفضاءات المنفى وتداعياته، كما أنها من الأمكنة التي استلهمها الشعراء على اختلاف أجيالهم،خاصة إذا ما عرفنا أن القصيدة الفلسطينية ارتبطت بنواتها الخلفية "الوطن"، وبالتالي فمن الطبيعي أن تتجه في جمالياتها إلى مختلف العناصر والمرجعيات الفكرية والفنية، والتي من بينها تنوع الأمكنة المتصلة بالأرض، أوالتي شكّلت ذاكرة الأرض في المحطات المختلفة. فصورة البحررافد من روافد المكان، بل هو الفضاء المفتوح على المنفى بامتياز،والمثير الهام لتجارب الشتات والرحيل والغربة، كما أنه النافذة المفتوحة على أمل العودة. "وفي الشعر العربي المعاصر كان البحر بعدا جماليا كما كان بعدا إنسانيا،ولكن محمود درويش تميز عن باقي الشعراء العرب في مدلولاته للبحر باعتباره بابا من أبواب القدس وبابا من أبواب فلسطين وكان استعماله لهذا الباب لأول مرة في ديوانه "أحبك أو لا أحبك" في قصيدته عازف الجيتار المتجول"[4]. قد يُعتبر رأي النابلسي حكما قيْميا عندما خصّ محمود درويش بالتميّز عن غيره في التعامل مع صورة البحر باعتبارها بوابة لحضور فلسطين، إذ أن مكانية البحر في مدونة الشعر الفلسطيني، تطورت منذ موجات اللجوء الأولى، وزيادة على ذلك فإن النص الذي يشير إليه ورد في مجموعة صدرت سنة 1972[5]، لكن المهم في هذه المسألة هو اتساع موضوعة البحر واستغلالها في تبادلات دلالية عكست عبر مختلف الأجيال تصورات ومفاهيم تنوعت بين السياسي والاجتماعي والإنساني، فلقد جعل الشاعر " ا لبحر وما يقترن به من رحيل وغرق ولا نهاية وأشرعة وموانئ ومسافرين ووداع، مسرحا لحزنه وملاذا

---

1-محمد حلمي الريشة ومراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص:8

2- إدوارد سعيد. تأملات في المنفى.ص :122

3- المرجع نفسه . ص :124

4- خالد علي مصطفى.الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 123

5- محمود درويش . الديوان .ص : 405

لمنفاه"[1]، للبحر خصوصياته في الشعر الفلسطيني،وكما سماه شاكر النابلسي هو أحد بوابات فلسطين، يحمل خصوصيته من كونه الباب الذي جاء منه الاحتلال كما أنه بالنسبة للفلسطيني بداية رحلة التيه والمنفى وهو مصدر الهواجس والرؤى، تنوعت صورته بين التسجيلية والتأملية كما شكّلت شاعريته خيال المنفى واحتمالات العودة ،يقول حكمت العتيلي :

صدمت عيناك وصلنا
لم نختر أن نرسو
لكن البحر رمانا للميناء
هل نهمس للبحر وداعا ؟
ولنا في الشاطئ بعض عزاء؟
هل نرمي للبحر بمركبنا ؟
صدقت عيناك وصلنا وسنرمى للبحر مركبنا[2]

إن جمالية البحر لا تحركها الملامح البصرية في حدّ ذاتها، بل إن الخلفية النفسية ممثلة في هواجس المنفى وتداعياته هي التي تؤطر مشهد الصورة بدل تأملات شاعرية المكان الكامنة في البحر،حيث كان وقع المنفى والشتات ومخاوف الرحيل وفقد أمل العودة ،على الشاعر، أشد عليه من أن يرى فيه أية صورة جمالية أخرى، ما دام قد تحوّل في مخيلته خلفية وفضاء للهواجس ومخاوف الرحيل، "فهو بجميع عناصره ومكوناته موانئ ومراكب وسفن ولون أزرق لاينتهي إلا بغموض الرحلة ومن بعده غموض المرحلة، فهو في الذاكرة الفردية والجماعية مصدر كل الاستفهامات ، بل يتعدى ذلك إلى أن تخضع الذات لإرادة البحر فتتوسّل منه إنهاء الرحلة أو إنهاء المعاناة، ومن النادر أن يرى فيه الشعراء صورة للعودة، أو الخلاص، ومن هذا النادر " يعود العتيلي إلى البحر مرة أخرى طالبا منه الخلاص وواضعا فيه تفاؤله"[3] وهو تفاؤل ربما تكون قد بعثته لحظة عابرة ،أو طمأنينة مؤقتة حركها سكون البحر وهدوؤه، يقول حكمت العتيلي :

البحر اليوم سيكون وعبادة
النورس عشش في عيني وفي قلبي
ولد العالم هذا اليوم وما أروع ميلاده
موسوما بالألفة والحب [4]

تنهض بنية البحر بمكانية تبعث التأمل، أو هي تحاول استعادة الثقة في حر الخوف، فهذا البحرالهادئ لا يقيم إلا في ذات الشاعر التي تسعى لإعادة تشكيل العناصر،ربّما هي لحظة إحساس بالغربة،أو حنين لبقية النوارس التي يأمل الشاعر أن يلاقيها،إذ أن النوارس والعصافير،كثيرا ما رمزت للفلسطيني التائه عبر بحار العالم لأن ارتباطها في النص بالعش في القلب والعين يحمل دلالات الحنين للألفة ولذاكرة مَن أبحر إلى شواطئ بعيدة.

مكانية البحر في لوحتها السابقة بقدر ما أو حت إليه من سكون وطمأنينة وألفة

---

1-شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 271
2- حكمت العتيلي . يابحر. دار الآداب . ط1 بيروت 1965 ص:28-44-48-60
3- خالد علي مصطفى. ص: 124
4-حكمت العتيلي . يابحر. ص: 75

أشارت بقوة أكبر من ذلك إلى وقع الحنين، فهي أظهرفي النص، إنه في سكونه وطمأنينته يخفي ذاكرة الألفة، وذاكرة من رحلوا بعيدا، وفي ذلك تركيز على عالم قادم، فقوله "ولد هذا العالم اليوم وما أروع ميلاده" إنما هو ميلاد عن لحظة تأملية آنية في زمانها ومكانها، وهو ما يعكس تحول البحر إلى فضاء من التأملات الشاردة، وإلى حلم بالعودة ، لأن النوارس في انتظار ميلاد عالمها.

لا تتوقف تبادلات البحر والنوارس والعصافير والموانئ والسفن عند شاعر دون غيره، ولا اختلاف في تشكيل هذه الصورة فيما بينهم إلا من حيث متابعتها وتطويرها إلى أشكال أخرى، أو بتخصيبها ببعد معرفي يسند دلالاتها المستقرة ويطور عبرها التأملات المختلفة. فمكانية البحر لا تتوقف عند الصور البصرية والتفاصيل، بل هي تأملات في المنفى والرحيل حوّلت البحر من مجرد مكان ثابت إلى فضاء دلالي بلغ به الشعراء أقصى درجات التجريد، والتأملات الفلسفية، بل إنه كغيره من الأمكنة يتماها مع صور أخرى شاع استعمالها عند انزواء الشعر في دواخل الذات، فهو مكان للعالم الخارجي كما أنه بعد داخلي، أو بحر في عمق تموجات الذات ومصاحبها في لحظات العزلة .

فصورة البحر علامة شاملة ذات مرجعية موضوعاتية تحتفظ بعلاقات المكان خاصة ما يؤطّر منها ثنائيات البعد والقرب أو المنفى والعودة ، وهي تشكّل في كثير من النصوص عالما شعريا مفتوحا على تأملات الغربة والضياع الإنساني لما للبحر من علاقة تاريخية بالأحداث والمعاناة الشخصية والعامة حيث ربطت كثير من الصور بين صورة البحر وبداية مأساة المنفى ومن نماذج ذلك قول درويش :

يجيئون
أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله. فاجأنا
مطر، و رصاص، هنا الأرض سجادة، و الحقائب.
غربة
يجيئون، فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد، و الظهور التي
استندت للخناجر مضطرة للسقوط.
وماذا حدث ؟[1]

يولد الحدث من تلخيص مكثف و سريع، يلتقط مساحات المكان،و يختصر الزمن ليؤسس الحركة التاريخية للمأساة الفلسطينية، و بتعقب آثارها على المستوى الذاتي والجماعي، فتسارعت الصور، وتلاحقت في ومضات تثير الذاكرة، وتثير الدهشة والمعاناة، لأن الشاعر حملها رؤيا مأساوية، أغفلت تأمل المكان المفتوح في بداية المشهد " يجيئون أبوابنا البحر" فالخطاب لا يتوجه إلى صورة البحر بحيث يتحوّل هنا إلى مجرد علامة محدودة الفاعلية داخل الصورة الكلية، والعلاقة المكانية الوحيدة هي اختصار أثر المكان في كونه عتبة فارقة بين حركتي الدخول والخروج، وهذه الحركة على المستوى التاريخي العام تستعد ذاكرة الخروج وبداية المنفى وفي الوضع المقابل لها ذاكرة الدخول وبداية فقد المكان الأرض، حيث أن الخيط الانفعالي، يتجه لرصد الانهيار والضياع، من خلال حدوث ما لم يكن متوقع "فاجأنا مطر" الأرض سجادة" الحقائب غربة،مضطرة للسقوط" فقد مثلت التجربة

1-محمود درويش.الديوان. ص : 445

المكانية للبحر استعادة ذاكرة ضياع الأرض، بحيث تنتقل صورة"أبوابنا البحر" للدلالة على المجهول والدخول الفردي والجماعي عبر بوابة البحر، فيتراءى المجهول عالما موازيا غامضا مثير للمخاوف وهواجس التيه، فالنص هنا، يتجه إلى العالم الخارجي ويتفاعل وجدانيا مع الذاكرة التاريخية المشتركة، فالقصيدة "حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات تفتح ميراثا مشتركة بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية الجمالية للمتلقي."[1]

ومثلما كانت الأرض خلفية للقصيدة، منذ موجات اللجوء الأولى، فإن البحر هوالآخر شكل خلفية ثانية للنص الشعري، ترتبط بالأرض وبتجربة الفقد، وباسترجاع ذاكرة ومأساة الرحيل. فعناصر البحر وما تعلّق به من أشياء غالبا ما تستحضر النوارس والعصافير،ومواقع السفن التي ظلت شطآنها، لتصوّر جانبا من الإحساس بالمجهول، يقول عزالدين المناصرة:

وداعا نقول لعكا ويضطرب القلب في قلعة البحر
دون نقوش
ولا دولة والنوارس فوق الفنار الذي صار مأوى
قراصنة البحر
بطيء بريدك ياوطني والرسائل لا تصل العاشقين .[2]

تعود صورة البحر كل مرة لترتبط بالرحيل والمنفى، فمشهده يلازمه الوداع والنوارس والقراصنة، ولا يكتفي أن يكون صورة تطل على المنفى بل إنه مكان يستدعي كل معطيات الحياة الطبيعية فيه، فالنوارس الملازمة للبحر لم يعد لها مأوى إلا البحر والاستعداد للرحيل، بينما يعلن السطر الأخير حالة الانتظار لبريد الوطن. صورة البحر ورغم هذه الجغرافيا الحزينة تشكل جماليات المكان بدء من تحويلها إلى عنصر فاعل في النص، حيث يتحول البحر من مجرد صورة ملتقطة إلى فضاء دلالي يستقطب بؤرة التركيز لتفكيك أبعاده المحتملة.فهو صورة مستمرة الحضور في النص من خلال الجزئيات التي تنتجها الصورة والقرائن اللغوية التي تدل على استمرار حضوره. فاضطراب القلب،جزء من اضطراب وتقلبات البحر، والنوارس فوق الفنار، صورة ملازمة للبحر، تشير إلى عدم الاستقرار وانتظار معاودة الإبحار أو الرحيل ريثما يهدأ اضطراب القلب/البحر.

جمالية البحر ورغم مأساوية الرحيل تنبعث من تحوّله إلى مخيال يرتبط بالأرض/ الوطن، والنقوش في البحر هي الذاكرة التي تأبى أن تمّحي، وهي البحر في تحوّله ذاكرة تستعيد الوطن من المنفى، وتعاود الحنين إلى شواطئه،فأسراب النوارس ورغم تعوّدها الإبحار لا تنس شواطئها مهما طالت الرحلة، وعبر هذه الصورة الفسيفسائية يعيد الشاعر سرد أحلام العودة التي تراود خيال المبعد في المنفى.

لكن العوالم المجهولة التي يفتحها البحر تضخّم الإحساس بالمعاناة، إذ أن المجهول المفتوح يشكّك في إمكانية العودة ، كما يفتح التساؤل على الوجهة القادمة أو نحو أي شاطئ سيعاود الإبحار، بما أن هذا المكان يبعث دائما إلى الهناك المجهول.

1- علي جعفر العلاق.الشعر وضغوط التلقي. مجلة فصول. القاهرة 1996.ص: 163 . نقلا عن : عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 67

2- عز الدين المناصرة . الديوان. ص: 247

ولذلك فإن صورة البحر ليست بهذه السطحية التي هي مجرد خلفية مكانية، بل إنها أعمق من ذلك لأنها تتعلق بمشكلة وجود،فالبحر إذا ما كان عنوانا للنفي أوالترحال أو اللاستقرار،فهو أيضا عنوان لفقد الأرض، وكما قال درويش، "ومن لابرّ له لا بحرله". فالبحر يرافقه إحساس الضياع ، يقول الشاعر:

حين يهجر البكاء أرصفتنا الشاحبة
وتكتحل المقاهي الغريبة بالسخرية المرة
تتأرجح شمسها بالمقاصل المنتشرة
في سماء الأبد المدمّر
يأتينا البحر بأشرعته البيضاء
تشقّ الأفق كالسيف المتوهج بالألق
هو ذا البحر يستوفي مراثيه الخريفية
لتكتبه العاشقات بالحبر السري
أيتها عروس البحر
تقربني من اللجة الضائعة مني
منذ قرون[1]

البحر"كمكان" يتحوّل إلى نسق يختزن قيمه الدلالية التي لا تظهر في السطح إلا من خلال ما ترتبط به من قرائن تمدّها بالظلال الدلالية المناسبة، فهو يرتبط في المقطوعة السابقة بعروس البحر التي يناجيها الشاعر كي توصله إلى شاطئه ، وليس بالضرورة أن يكون الشاعر منفيا، أو بعيدا عن أرضه، فقد يكون منفيا أو لاجئا في وطنه. يصبح البحر مرادفا للموت من حيث أن أشرعته كالسيف ، لا يحمل إلا المراثي، والموت إنما هو موت من نوع آخر ولا علاقة له في النص بفقدان الحياة، فهو موت في البعد عن أمكنة الألفة، وموت يبدأ من الإحساس بفقد المكان، فهو موت مستمر في الزمن ولن تعود الحياة إلا بالعودة إلى اللجة الضائعة،ولذلك شكلت صورة البحر وجه الغربة والمنفى، يقول محمد القيسي : [2]

وتحققت يقينا
أن درب الغربة دربي
أنني أمخر المنفى بحارا وبحار
مرفئي ضيعته والمركب المهزوم تتنبئه الرياح

تبدو صورة البحر معادلا للذات في تأملاتها حيث يتداخل خطاب البحر بخطاب الأنا ليشكلا فضاءات دلالية تناسب طبيعة التجربة، فدروب الغربة/ المنفى،هي نفسها عباب البحر عندما تمخره سفن الروح في رحلة التيه.

إن الامتداد الذي تفتحه صورة البحر يتوغل باتجاه سيرة الاغتراب والتيه وهو الامتداد نفسه الذي تختزنه صورة البحر باعتباره علامة دالة على الرحلة منذ أن ارتبط خيال الشعر بالبحر. فالتغريبة واحدة والمكان بحري ، هو فقط سيّد النصوص ومخصّبها في التغريبة

---

1- محمد حلمي الريشة. شعراء فلسطين في نصف قرن. ص: 458
2- محمد القيسي . الديوان . ص: 23

الفلسطينية ، وهو ما يجعل صورته تستحضر أشياءها وما تعلّق بعالمه الغامض، إذ يتقارب الوصف وتتقاطع الصور الرامزة للنوارس والموانئ والسفن والعواصف والرياح مستجيبة للتجارب الشعرية التي تستلهم هذا المشهد، وقد يتجه امتداد البحر باعتباره فضاء شعريا إلى استلهام الأسطورة أو إنتاج مشهد أسطوري غائب، وعلى مستوى العلاقات الإنسانية فإنه يفتح التأملات على عوالم النفس كما يؤسس للعلاقات التي ترتبط بالأرض والمرأة" فالبحر مرجعية مطلقة تضايف بين أجزاء كل العناصر الاستعارية وبذلك تكون مصدر أغلب التصورات"[1].

وفي مجموعة ثلاثية حمدة يبني محمد القيسي مرة أخرى مكانية البحر باعتباره أيقونة هذه التغريبة، وفي تنويعه بين التفاصيل والتّحولات، وبين الأجناس الأدبية "نثر، شعر .." يتواصل بناء فضاءات البحر بين الذاكرة والتأملات، والأبعاد النفسية والتاريخية، فالبحر أخذ كل هذه التصورات، هو جزء من الذاكرة ، وهو نافذة تطلّ على المكان الأليف ،كما أنه من علامات التغريبة الفلسطينية الحديثة ، يقول الشاعر:

و برمل البحر
يختلط الآن نشيدي
وأنا ممتزج بالأشياء
هنا البحر هنا ليلكة تطلع،
أنت تجيئين،
حروفي تأخذ نكهة من يستسلم
لرياح غامضة [2]

يمتد البحر إلى المساحات النفسية التي يغوص الشاعر في تأملاتها، إذ يتحول إلى فضاءات نفسية مغرقة في الذات لدرجة التوحد، فالأشياء تختلط وتتمازج لإعادة صياغة صورة البحر من الداخل حيث أن فكرة التمركز تبدو المنتج الرئيسي لفضاءات النص"هنا البحر" جزئية مكانية تحوّل فضاءات المكان إلى الداخل، لتعود الصورة لإنتاج نقيض البحر أو المكان الخفي وراء صورة البحر الواقعية، حيث أن امتداد التأملات يطلّ على شواطئ الأرض وهو ما يفسّر اختلاط الرمل بالبحر في مقدّمة الصورة .

ولإنتاج فضاء دلالي يرتبط بصورة الأرض تمتّد التأملات الذاتية نحو التخوم المجهولة، محاكيا انفتاح البحر على المجهول"حروفي تأخذ نكهة من يستسلم لرياح غامضة"، فصورة البحر تتماثل مع صورة الرحيل إلى غير وجهة معروفة والمعلوم منها أنها تبعد عن الوطن ، ولذلك يتذكر الشاعر الأرض الأم من خلال علاقتها بالبحر يقول محمد القيسي في ثلاثية حمدة" :

البحر شريك لي بكتابك
يدخل بقواقعه،
بنوارسه يدخل،
بمراكبه،

---

1- Sophie Guermès. La Poésie Moderne. P : 107

2- محمد القيسي . ثلاثية حمدة . ص: 72

بحطام مراكبه،
مجترحا صفحاتي
ومعيدا لي أيامي الجبلية،
ودموع النرجس
ألتقط الكلمات كما كنتِ قديما،
تلتقطين الزيتون فيجتمعُ لنا
ألتقط الكلمات من البحرِ
وأسعى في تشكيلك [1]

تقترن صفحة الكتاب بصورة البحر، من حيث كونهما استرجاع لذاكرة مشتركة تمتزج خلالها أحاسيس الغربة بحنين الألفة "البحر شريك لي بكتابك" فالتلازم بين الكتاب والبحر تلازم بين الذات والحنين إلى البيت، وهنا يتخلى المكان البحر عن بعد المنفى لأنه يتحول إلى صفحة من صفحات الذاكرة، وبالتالي فإن مفهوم المكان ينتقل إلى الصفحة باعتبارها مساحة مفتوحة لكتابة التأملات، فالشاعر يطلق خيال الصورة لتبني مكانا لولبيا يتعمّق عبر أشكال الأمكنة وأنواعها إذ تدخل في هندسة المكان "القواقع" وهو شيء متعلق بالبحر ومن عناصره فالقوقعة نموذج للبيت كما أنها نموذج للغموض، لكن الشكل الهندسي الخفي يحاول أن يقترب بالذات وبالخيال لتشكيل صورة للحياة تقوم على مبدأ الالتفاف أو دورة الحياة والتي يماثلها خيال الشاعر بشكل القوقعة، فالبحر" يدخل بقواقعه" تصوير يعيد المكان البحر إلى مفهومه الأول نموذج الحياة المضطربة في المنفى ونموذج التيه والدوران في أصقاع الأرض.

وبهذا التركيب بين البحر والقواقع تتجه الصورة إلى إنتاج نموذج آخر من الثنائيات المكانية تترجم جدل العلاقة بين المتناهي في الكبر والمتناهي في الصغر والاتساع والضيق ومفاهيم الاتجاه، غير أن صورة البحر لا تدخل في القواقع فحسب بل إن الخيال يمتد إلى عناصر إضافية يلتقطها من فوضى الهندسة التي يسعى إلى تشكيلها عبر فوضى الحواس، فيتابع إنتاج المكان بما تخلله من أشكال الحياة،"بنوارسه يدخل، بمراكبه، بحطام مراكبه، مجترحا صفحاتي ومعيدا لي أيامي الجبلية، ودموع النرجس"، من البحر إلى القواقع تتشكل الحياة داخل الذات من خلال استرجاعات الذاكرة والتسجيل البصري للواقع ، فالصورة تمزج بين أمكنة الواقع وأمكنة الذاكرة في نفس لحظة الاسترجاع فمن جهة البحر يحضر مشهد المراكب والنوارس وحطام المراكب ومن جهة الذاكرة تعود الأيام الجبلية ودموع النرجس، وعلى مستوى الانفعال تتشابك أحاسيس الخوف والدهشة بأحاسيس الانفعال بالجمع بين الواقع والذاكرة ، وبرمزية بسيطة عودنا الشعر الفلسطيني على توظيف النوارس والطيور رمزا للإنسان الفلسطيني المهاجر وعلى توظيف السفن والمراكب والموانئ رموزا للمنفى، وإذا ما أعدنا تركيب كلّ هذه العناصر نستنتج البعد الوجودي لصورة البحر من حيث كونه رمزا للحياة المضطربة والتيه، لكنها تستحضر في الوقت نفسه القوة الكامنة في

---

1- محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: 74

الذات ومدى استعدادها لمواجهة هذه الحياة وأن "دينامية هذه الصور المتطرفة تكمن في حقيقة أنها تتوهج بالحياة من خلال جدل الظاهر والخفي"[1]، وهو جدل انبثق في صورة المكان/ البحر منذ البداية بتماثل البحر والقواقع في بداية المشهد.

جدل الظاهر والخفي في صورة البحر تنتج المكان مرتبطا بعناصر الحياة وهو جدل يمتد كذلك إلى الواقع والذاكرة أو الواقع والحلم ،فصورة البحر الموصولة بالحياة ومشكلاتها تقيم في الذات التوازن الضروري لاستعادة الطمأنينة من الذاكر بدلا لمشاعر الخوف والدهشة الكامنة في الواقع ونحو هذه الجدلية يواصل الشاعر استنطاق البحر من خلال إسقاطات الذاكرة:

ليتيم فقد البحر
وقاد التيهُ خطاه
فآواه إلى القول
لا أتّشح الآن بثوب الليل
ولكني منغمس بشؤون
تتعلّق بغصون ذهبت
وظلال غربت
تتعلّق بمديح ما اكتمل
مديح لأصابع أمي
وهي تخوضُ عجين رؤاي [2].

من تأملات صورة البحر يعيد النص صياغة المفاهيم المكانية المتداخلة عبر علاقات جديدة، والغرابة هنا يولّدها الخيال من اللامتوقع "ليتيم فقد البحر" قد نتساءل لماذا يرتبط اليُتم بفقد البحر؟ وما وجه العلاقة بينهما على مستوى القيم المكانية؟ وهنا يتحوّل البحر من مفهوم المنفى إلى مفهوم الألفة وهو تحوّل يفاجئ القارئ ،لكن الغرابة ستزول عندما نتعامل مع المكان/البحر في هذا النص على أنه متخيل يحاول أن يعيد حميمية العلاقة بين الخيال والواقع، فالبحر يظل محتفظا بصورة المنفى والتيه وفقد اليتيم للبحر هو فقد هذه العلاقة الحميمية بين الخيال وواقع الذات، إذ أن الصورة المكانية مفتوحة على التأملات والذاكرة فالخيال يسترجع الحميمية والألفة من ذاكرة تسترجع الأم/الأرض وتتواصل معها في الحاضر على مستوى الخيال، وهنا يتحول الخيال إلى عالم خاص وكون ذاتي يعيد تنظيم العلاقة مع الخارج أو الواقع ، وبإعادة تركيب صورة البحر فإنه في المتخيل فضاء مفتوح على المجهول ، وهو ما جعل مفهوم التيه يكتسب دلالة عير متوقعة إذ أنه قاد الخيال والذاكرة إلى استعادة مشهد الأم "وقاد التيه خطاه فآواه إلى القول"، تأملات الواقع تفتح على عالم داخلي هو عالم "القول" والحلم بالعودة إلى حضن الأم "مديح لأصابع أمي"، وهنا يحدد الخيال العلاقة بين يتيم البحر والأم ، إذ أن صورة البحر ومهما اتسعت للمجهول تحمل كذلك إمكانية العودة إلى الأم/ الأرض .

فخيال المكان يعيد الانسجام المفقود بين العلامات المكانية عندما يجمع بين المتناقض

---

1- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 116

2- محمد القيسي . ثلاثية حمدة.ص:75

البحر/الأرض والتي تقوم كمقابل لصورة اليتم /البحر، ومن هنا يركّب الخيال صورة المكان بشكل ينسجم مع العالم الداخلي للذات ويتوافق مع القيم التي تنتجها مساحات الرؤيا في القصيدة عندما تتحول إلى مكان تمارس فيه الذات كينونتها يقول معين بسيسو:

نزلت من يدي قصيدة
للبحر آه يا سفينتي الجديدة
والبحر عاشق قديم كم تكسرت
على سريره المراكب
والبحر شاعر قديم كم تكسرت
على سريره الكواكب
وأنت طول العمر تبحثين عن سفينة وعن بطل
يدي هي السفينة التي سترسمين ذات ليلة
رموشها طويلة
قصيدتي قصيرة[1]

تمتدّ تحولات البحر في خيال المنفى ليتماهى مع القصيدة وصفحة الكتابة" نزلت من يدي قصيدة"، فالشاعر يؤسس للمكان من الحركة " نزلت" وهو ما يعدّ اتجاها نحو عالم الذات إذ أن فعل النزول يحمل كذلك معنى الولوج في الشيء والذي تحدّده الصورة بالكينونة في البحر " نزلت للبحر" لكن وجه الغرابة يَنتج من العلاقة غير المتوقعة بين القصيدة والبحر ليأخذ المشهد بعدا جديدا تكتسبه القصيدة في حدّ ذاتها إذ تصير وسيلة الإدهاش والتأمل والرؤية، فهي التي تصبح سفينة الشاعر في الإبحار، ومن هذه التحولات تنتج الصورة عالما جديدا كما تفتح الذات بتأملاتها كونا شعريا خاصا يكتسب معنى إضافيا للوجود في المكان.

فالقصيدة أو الكتابة أو الخيال، هي الأمكنة والبحر الذي يفتحه الشاعر على وجوده وغربته في المكان، ومن ثمّ تكتسب أبعادها المكانية من حركة الإدهاش التي تحوّلها إلى فضاءات دلالية تعالج إشكالية وجود الذات، حيث أن "القصيدة نوع من الإدهاش أمام العالم، وفي نفس الوقت هي وسيلة ذلك الإدهاش"[2]، إن الوسيلة التي يتحقق بها إدهاش النص لا يمكن أن تكون إلا تأملات الذات والرؤى التي تخترق المكان، فالقصيدة بتحولها ظاهرة مكانية تنتج عالم من الأمكنة يتماهى في جدل العلاقة بين القصيدة/ السفينة والبحر، فالصورة لم تحتج إلى براعة الاستعارة لأنها تواجه المكان بدء من سؤال يتعلّق بوجود الشاعر ن وهو ما يمثّل صورة للذات في مجرى الحياة التي تواجه بحر التحولات والعواصف، ولذلك يستغرق الشاعر هذه الصورة ليستمرّ في تعميق تأملاته بما تحتفظ به الذاكرة من مواقف وتصورات اتجاه البحر/الحياة، إذ أن الدهشة تتحول إلى حيرة وخوف من المجهول المنتظر، عنف البحر المأثور يحذره الشاعر، فهو"عاشق قديم تكسّرت على سريره المراكب" ، وهو كذلك "شاعر قديم تكسرت الكواكب". يدخل البحر في مفارقات مكانية ودلالية يشملها إحساس الخوف والحذر، مادامت السفينة/القصيدة تفتقد بطلها وقائد وجهتها" وأنت طول العمر تبحثين عن سفينة وعن بطل".

1-أحمد دحبور .الأعمال الشعرية الكاملة.دار العودة.بيروت.ط1987 ص: 571

2- Christine du Pouy . La question du lieux en poésie. P : 29

تستقر صورة البحر على مستوى القصيدة بين ثنائيات الحضور والغياب والواقع والحلم، والعودة والغربة، وغيرها من الثنائيات الجدلية التي تؤسس القيم المكانية للصورة وتنتج فضاءاتها،فتأملات البحر لا تنقطع عن خلفيتها الموضوعية المرتبطة بالمنفى والغربة، إذ هو أيضا حالة انتظار مستمرة تترقب العائدين، يقول المتوكل طه :

يا بحرُ
يا ليلك العائدين
ويا شهقة النور
هذا معينُ،وهذي نوارسنا
في المرافئ
ممهورة بالشتاء
ونكتب أشعارنا بالجراح
ليسعدنا الموت
والشعر وجه الحقيقة يبقى[1]

يعيد الشاعر صياغة البحر من منظور الانتظار"يا بحر" هي وقفة الشاعر على ذاكرة البحر ورحيل النوارس، وكأن النداء نفسه الذي وظفه الشاعر القديم عندما وقف على الطلل مستذكرا من رحلوا، غير أن بحر الشاعر هنا اتخذ تصورا إنسانيا شاملا تجاوز المساحة الجغرافية وامتدّ عبر المساحات الممكنة للرؤيا، إذ أنه في نص المتوكّل طه لا يمتدّ لأفق مغلق، وإنما يتجه وجهة محدّدة نحو النور المنتظر، فالرؤيا بإشراقها على نور الأمل تتجه لاعتماد ثنائية النور/والظلام باعتبارها ثنائية كونية ترفع مستوى المكان في النص إلى جدل خفي يتراءى من خلال صورة النور الظاهرة في النص، وبالتالي فإنها ارتقاء بالمكان من راهنية الواقع واحتجازه في ظلام المرافئ والشتاء إلى نورانية الكشف ورؤيا المكان من خلال الحقيقة المتصورة للذات.

### 2-6-2 البحر وثنائيات القيم

فمشهد البحر لا يكاد يتخلّص من أشيائه المألوفة حتى يعود إليها في ثنائيات وأبعاد جديدة ، وكأنها مقامات في السفر عبر المكان، فمن ثنائية النور والظلام ،إلى ثنائية الموت والحياة ، ومن المنفى/البحر، إلى حضور الموت كفضاء آخر يضاعف الرؤيا والاتجاه نحو العالم النوراني للذات. فجمالية الموت يكتشفها فضاء الصورة :"ليسعدنا الموت" بحيث يتحول المفهوم إلى تصور ما ورائي للواقع، يتخلص من مادية الحياة والواقع لكشف الحقيقة، غير أنها حقيقة تستنتج من قدرة الخيال على تركيب هذه الأبعاد، والتي لا يمكن فهمها إلا عبر الخيال الشعري " والشعر وجه الحقيقة يبقى" ، فالحقيقة المرتبة بالشعر لا يمكن التعرف إليها وتصورها إلا من خلال الصورة الشعرية التي تجعل من المكان بنية تتجاوز أبعاده البصرية إلى أبعاد ذهنية مجردة يحكمها منطقها الخاص، ولذلك فإن تأملات البحر، وإن حضرت معالمه البصرية لونا وأشياء، تظلّ تتجه بالصورة إلى مستوياتها التجريدية لتلخّص في النهاية فكرة تحقيق الوجود عبر مواجهة الذات للعوالم الممكنة، ومن ثمّ فإن صورة البحر وعناصره ترتبط "بعلاقة مباشرة بالأشياء أي بالوجود نفسه"[2]، وعندما نعود إلى صورة البحر في بداية

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص : 609
2- العربي الذهبي. المتخيل الشعري اقتراب ظاهراتي. ص: 120

المقطع نلاحظ أنها تتجه إلى نوع من التعالي الذي يحاول وعي الأشياء كما تظهر في الحدس والتأمل ولذلك أنتج الخطاب صورة النور مباشرة بعد مادية البحر "يابحر..يا شهقة النور" والشهقة هنا تكشف بوضوح انبثاق الرؤيا وإعلان الوجود الممكن . ويعود الشاعر إلى صورة النور كمقابل للظلام في نسيج شعري جديد يستحضر البحر والعودة من خلال أشياء الواقع يقول الشاعر :

يا هذا القادم من مدن النور
تفتح شريانك دربا للشعراء؟
إنا ندرك كنه العشق المتدفق
من قدم خشبية
نعرف أوجاعك
لكنا لا نعرف أن البحر
يلملم أطراف الشمس
ويلقيها في الموج سنين .. [1]

تحوّل صورة النور المكان إلى مطلق، فهو فضاء مفتوح على إشراقات الذات " يا هذا القادم من مدن النور"، فالصورة تفتح على أمكنة نورانية لا يمكن أن توجد إلا من خلال تركيب الخيال لمساحاتها، ولذلك يخصّها الشاعر بعشق الشعراء "تفتح شريانك دربا للشعراء" وعبر هذا التوجه الصوفي في التعامل مع الأمكنة تلتقط الصورة عناصرها من عالم متخيّل متداخل الحدود هو عالم الذات في مقابل عالم الواقع. فالنورانية التي تشمل أمكنة الشاعر تمتدّ إلى صورة البحر المفتوح على الداخل " لكنا لا نعرف أن البحر يلملم أطراف الشمس"، وهو أيضا تشمله أنوار الشمس والوضوح، ومن هذه المشاهدات البصرية للمكان يرتقي الخيال بصورة البحر من ماديتها المرتبطة بالواقع إلى آفاق الرؤيا الشعرية ومشاهدات الخيال،وهنا تتحول البنية المكانية من لغة عادية إلى صورة متعالية تختزن ترسيمة الارتقاء أو مفهوم المتعالي كفضاء مفتوح يتجاوز الوقع ويقيم جدل المكان عبر ثنائية الحضور والغياب، فالعالم الماثل في الخيال يفتح حدود التناهي بين "مدن النور والبحر الذي يلملم أطراف الشمس" وبإلغاء هذه الحدود تفتح الصورة المكانية مشهدها على عالم نوراني تختفي فيه آثار المادة إذ أنه انبثاق ناتج عن شمولية النور لبقية العناصر وبالتالي فإن البحر والمدينة يتضايفان داخل المشهد، ومن هنا تتحول الأمكنة إلى "رموز مشهدية تؤكد تمظهراتها الأسطورية الخيالية في الربط بين المرئي والمسموع،كما يتجسد المجال الديني والسياسي كتجسيد احتفالي بمشهد ما، وتتجانس مجموعات الصور مع ترسيمة الارتقاء، ذلك أن ما يجمع الصور والرموز أساسا هو البعد البصري"[2]، غير أن مفهوم البصرية هنا لا يعني الرؤية العينية بقدر ما يعني تمظهر هذه الصورة في الخيال، ولو عدنا إلى صورة المدينة والبحر نجد أن التصور الإدراكي المسبق والناتج عن المشاهدة العينية سرعان ما يتراجع إذ أن صفة النور اللاحقة على المدن أو البحر تشوش الرؤية العينية ليتحول بواسطتها الخيال إلى إنتاج الفضاءات الممكنة، ولذلك استعان الشاعر بلغة صوفية شكّلت المعالم التي توحي

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية . ص: 628

2- العربي الذهبي. المتخيل الشعري اقتراب ظاهراتي. ص: 120 (بتصرف)

إلى العالم المتصور في الداخل وهو عالم نوراني يقوم نقيضا لعالم الواقع وبمبدأ الضدية هو عالم مظلم، كما أن هذا التقابل يمكّن من إعداد ترسيمات إضافيةترتبط بالمكان تفتح على التقابل بين الارتفاع والانخفاض وبين النور والظلام والأعلى والأسفل والحضور والغياب، أي أن التحليل سوف يقودنا إلى مفهوم النمذجة وما يرتبط بها من معرفة وأنساق ثقافية تحتفظ بإمكانيات القراءة والتأويل الديني والأسطوري والسياسي.

ووفق هذه النمذجة فإن الأمكنة عموما تحتفظ برمزيتها المشبعة بالاحتمال رغم أن الصور قد تُقدّمها متناثرة ، يقول الشاعر:

كانت سفينتنا في البحر تائهة

تلهو بدفتها الأرياح واللجج

كانت فلسطين ملء الليل غارقة

ترنو إلى الصبح

أنى الصبح ينبلج[1]

مشهد السفينة يستدعي بالضرورة مشهد البحر، وكلاهما ينتج المكان على مستوى النص، فالصورة البصرية تقدم نموذجا شعريا لسفينة تواجه مخاطر البحر وعواصفه وهي تتأمل صبحا قادما بالنجاة!!،هذا ما يلتقطه البصر أو ما ينقله من الواقع.غير أن المكانية تتجلى في أبعاد أخرى وتتجاورفيها عناصر الصورة بتركيب الجزئيات إلى بعضها، فخلفية المشهد صورة البحر الغائبة التي تبعثها في النص مشهد السفينة، وانطلاقا من هذه الخلفية يشهد المكان/ البحر بداية التحولات بما يحتفظ به المخيال من إسقاطات ونَمْذجة، حيث تتجه الأبعاد إلى بلورة مفهوم الصراع والحركة من خلال مقاومة السفينة للأمواج والعواصف، وهنا تدخل بنية البحر بوصفها نسقا يضفي على الصورة ما استقر في الأذهان من أساطير وأحداث تتعلق بالوجه المظلم والعاتي لصورة البحر، أو الخوف من المجهول،ومن التيه،ومن خلال نمذجة الأبعاد المكانية يصبح المجهول مرادفا للتيه والظلام والموت، فصورة السفينة في البحر توجّه نحوكلّ هذه الأنساق التي نسجها الخيال الشعري، كما ترتبط بالنماذج الكامنة في اللاوعي. وبالمقابل ينتج الفضاء الدلالي عالما نورانيا يجاور به العالم المظلم.

فحضور البحر في النص يضايف الواقع والعالم المرئي، كما أنه يتخذ بعدا رمزيا للوجود الواقعي ولزمن تاريخي محدد يتمركز حول النواة فلسطين،والتي تتبثق في الصورة من خلال مجموعة بدائل رمزية أولية ترتسم في أفقين متقابلين هما: "سفينة في البحر تائهة تلهو بدفتها الرياح واللجج" وهي صورة بصرية تعادل الترسيمة الثانية: كانت فلسطين في الليل غارقة"، فالمشهد الأول يماثل المشهد الثاني، وكلاهما يعتمد على المعالجة البصرية ونظام التجاور بين الصور، وهذا الأفق الأول يشمله العالم المظلم أو الجهول، فمصير السفينة مشابه لمصير فلسطين، تتقاذفهما الأمواج نحو عوالم مجهولة هي عوالم الظلام ، غير أن المشهد لا يكتمل لأن حركة الصراع ما تزال باقية ومستمرة،ولذلك تفتح الصورة أفقا جديدا يمتدّ من واقع الأفق الأول إلى انتظار الصبح " ترنو إلى الصبح أنى الصبح ينبلج"، فالنور لا يحضر في النص لكنه متوقّع وهو ما يفسر كثرة اللغة الدالة على العتمة والمجهول

---

1- جمال قعوار .قصائد من مسيرة العشق. ص: 297

" الليل، التيه ،الغرق" بينما يحضر النور" الصبح" في نهاية الصورة، غير أن هذا الحضور في آخر المشهد يبدو أكثر أهمية لأنه يؤسس لرمزية النور وعلاقته بالقيم ،فوجوده في النهاية يرمز لانبعاث الأمل وكم يبدو هذا الأمل مشعا في مشهد خلفيته مظلمة !

تكتسب الخلفية المكانية للصورة بعدها الدلالي والجمالي من خلال ما تمارسه من نمذجة وإحالات متنوعة، فصورة البحر في النموذج السابق لا تنتهي عند حدود حضور المنفى والتيه فحسب، بل إن وظائفها الفنية تجعل منها وسيلة أسلوبية خارج التركيب تقوم بتوحيد ما يبدو متناثرا من المشاهد البصرية ، فلا يمكن للخيل أن يجمع بين السفينة وفلسطين والصبح وغير من العناصر إلا من خلال ترسيمة الصورة الخلفية للبحر، كما أن مفهوم الأنساق الثقافية الكامنة في تصور الأمكنة هو ما يزودها بالفضاءات الدلالية الممكنة، ولذلك فإن "العالم الذي كشفه شعراء المكان ليس هو العالم نفسه الذي نراه حتى وإن بدا لنا انه كذلك" [1] .

يأخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نموذجا مكانيا مفتوحا على العوالم الممكنة، كما أن نماذجه الكامنة في الخيال الإنساني جعلته صورة مكانية مرنة وسريعة التحول يمكن من خلالها بناء الفضاءات الأكثر تباعدا وتناثرا، وبالإضافة إلى ذلك فإنها اكتسبت نوعا من التخصيص اللغوي جعلت دلالاته في المخيلة الشعرية الفلسطينية تتجه إلى المنفى والوطن، حيث أن الذاكرة الجماعية تحوّلت إلى لاوعي يتأمل الشاعر عبر نوافذه منفاه أو به يطل على وطنه، وفي قصيدة "جملة واحدة قالها البحر.."[2]،ينوع الشاعر عز الدين المناصر مشهد البحر بقوله :

البحر عاصف والوحش في الزقاق
الليلة استرحت، لا صديق لي سواك يا مضيق
البحر كان هائجا أوشكتُ أن أقول إنّ شارع التانيس،
قد يفيض رغم بعد وجهك الصبوح،رغم أن قلبك الغريب
يرفّ بالصلاة لي، أوشكت أن أتوب [3]

بين رهبة البحر وسكونه يقيم الشاعر تأملات المنفى، حيث تمتدّ الصورة في موضوعة الغربة، كموضوعة تعتمد في إنتاج دلالاتها على صورة البحر، بل إنها عالم يرتبط بالمكان ويؤسسه عليه كل الأبعاد. فمرجعية البحر عندما تؤسس للغربة تنغلق على العوالم الأخرى الموازية من حيث هو مكان للعزلة يتميز بلا نهائية الامتداد " البحر عاصف والوحش في الزقاق..لا صديق لي سواك يا مضيق" فالمقارنة بين البحر والزقاق " تكشف عالما موحشا رغم رحابته لأنه يخلو مما يبعث الحياة في الامتداد الشاسع له، ولذلك يتحول الحوار بين البحروالذات إلى خطاب داخلي يركز على العزلة كمساحة نفسية تنتجهاالغربة [4]

البحر قال جملة ترنّ في الأعماق:
الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل
أليس بحر هذه المدينة التي نعيش في مرجانها

1- Christine Du Pouy. La Question du lieu en Poésie. P : 124
2- عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية.1962-1992. م.ع.د.ن.ط1/1994.بيروت.ص:198
3- عز الدين المناصرة. نفسه . ص: 188
4- المرجع نفسه .ص : 199-200

يمتدّ حتى ساحة الحنطور
تزورها السفائن التي يعلكها التجوال والوهن؟ !!

الحوار الذي يفتحه النص يجعل من صورة البحر خطابا مباشرا لموضوعة الغربة التي تتقمص كل الأشياء، حيث أن مشهد البحر يغطي كل العناصر لونا وفكرة وموضوعا" الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل"، يتخلى مفهوم الامتداد هنا عن مضمون القياسات ،ليتقمص مفهوما نفسيا خالصا، إذ أن الامتداد يتحول من المساحة إلى الانفعال أو إلى تجربة الغربة، فهي تمتد إلى المدن والساحات. وبذلك يصبح مشهد البحر مشهدا نفسيا بامتياز ويتقلص الفضاء المفتوح الذي ينتجه إلى ضيق نفسي يؤثر في الأشياء.

فالمساحات البصرية للأمكنة تتلاشى في الصورة ويتحول المرئي إلى لامرئي ومهما تكن التحولات التي تبعثها صورة البحر فإنها تبدو مشبعة بالأبعاد النفسية، فهي بالدرجة الأولى تركّز الدلالة في هذه الأبعاد وتنعزل فيها عن بقية العوالم، إذ أن لغة المكان تتقمص انفعالات الإحساس بالعزلة والوحدة "الغربة الزرقاء تمتد..." والمدينة تأخذ مشهد البحر" أليس بحر هذه المدينة.." ومن هنا تبدأ المفاهيم المكانية في إنتاج تحولاتها،وبدء من عزل المشاهد البصرية عن العالم الخارجي تصبح للمكان/ البحر رؤيا خاصة تحوّل مشاهداته إلى تأملات داخلية تتواصل مع الخارج كما يبدو من الداخل ، ولذلك تنتج صورة المكان/البحر ثنائية جديدة تضاف إلى الثنائيات الأخرى التي تقيم جدل الداخل والخارج على مستوى النص الشعري.

هذا الجدل (الداخل/الخارج)هو ما يمكّن من تحويل مفاهيم الامتداد باتجاه الموضوعات والفضاءات المختلفة التي ينتجها الخطاب الشعري، إذ به يتواصل تدفق الرؤى المختلفة التي تراوح بين المرئي والتأملي في إنتاج المكان على مستوى الصورة :

فلننتظر البحر قد يمرّ من هنا ، أشمّ رملك الحنون
أحضن الأمواج
نُسَيْمة من سحرك الوهاج
نوارس الخليج والعقبان[1]

من موقف العزلة في المكان يتحول المشهد إلى حوار داخلي ينتقل من رصد معاناة الغربة إلى تجليات الحنين، وهنا تهيمن على المشهد صورة البحر في تلاقيه مع الضفة الأخرى للوطن، ويتحول إنتاج المكان من مشاهدات الخارج إلى إنتاج تفاعل الداخل، حيث أن الصورة تصبح نتاج تفاعل الذات مع العالم الخارجي وليست نسخة مطابقة له ينقلها الوصف،فهي"منتوج تفاعل الذات مع هذا العالم"[2]. وعلى مستوى الداخل تنتظم مجموعة مفردات تشكل فيما بينها الدلالات النفسية "أشم رملك،أحضن الأمواج، نُسَيْمة من سحرك" حيث أن هذا الحقل اللغوي وإن ارتبط بأبعاد بصرية "الموج، الرمل" فإن الصورة تحوله إلى قناة توصل الذات بما يشملها من عالم الداخل والوطن باعتباره الغائب الحاضر في خلفية الصورة ، ولذلك يتجه نص البحر إلى إعادة إنتاج المكان الغائب دون أن يستقرّ على مجال

---

1- عز الدين المناصرة . السابق.ص: 200
2- العربي الذهبي. شعريات المتخيل. ص: 205

بصري أو دلالي معين إذ أنه يشير إلى كل شيء دون تحديد باعتباره علامة تفتح على عالم الخارج، وهو ما يحضره على مستوى الخيال لملامسة وقائع ممكنة جديدة فيضيف الشاعر إلى التحولات المكانية تحولات نفسية غير متوقعة، يقول:

هل ينزف البحر دما
أم ينزف البحر صديدا
أم أنه بكى حبيبه الموعودا ؟؟
أم أنه ينتظر الرمال أن تبوح
أو أن تقذف فوق رمله شهيدا ؟؟
أم يا ترى حبيبتي في هدأة المساء في محطّة القطار
ياأيها العظيم
ندور في الوديان في ذوائب الأشجار
تهرسنا الحيتان والعقبان والبرابرة
معتّمة أحلامنا من يمنح الغريب في ترحاله
تأشيرة الدخول للقدس أو للناصرة ؟؟ [1]

لا تغيب صورة البحر كإطار خارجي للتجربة لكن حضوره يتحول إلى مساءلة داخلية تستنطق البحر،وعبر الاستفهامات المتتالية تشكل الصورة البصرية رسالتها الدلالية، فمنظومة اللغة المكانية الرامزة تتوسّع في نسيج حقولها من البحر لتستحضر أمكنة إضافية تشترك في بناء الصورة الكلية" الرمال، محطة القطار،الوديان،القدس، الناصرة" فالرسالة البصرية تتشكّل باللغة، لا من الخارج فحسب، وإنما من الداخل أيضا، وفي طبيعتها البصرية ذاتها،إذ أنها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللغوية"[2]، وتترافق هذه الأمكنة بلغة تتجه نحو الفجائعية لتشبع الصورة بالأبعاد النفسية، ففي هذه الأمكنة كل شيء ملتبس بالقلق والخوف والحنين، وشمولية صورة البحر على كل المشهد تعزز هذه الأبعاد التي منها يصوغ الشاعر أسئلته الباحثة عن مكان، ومادامت صورة البحر تحتفظ بذاكرة الضياع والمجهول فإن هذه الدلالة تمتدّ إلى الحلم ليتحول حقلا معتما يتقاطع مع صورة البحر في مفهوم التيه والمجهول" معتمة أحلامنا"، تتحول صورة الظلام "معتمة" إلى الداخل لتبعث الواقع وما يثيره في الذات من رؤى معتمة شملت كلّ الأشياء والأمكنة، غير أن رغبة العودة إلى الوطن تظل كامنة خلف هذه المشاهد البصرية لأن البحر رغم ارتباطه بدلالة الغربة والمجهول والتيه يظل يحتفظ بصلة خفية بالوطن، مادام يثير ذاكرة الأم ومدن الوطن يقول الشاعر :

هل ينزف البحر دما ، أم أن قلبي متعب في هذه الأيام ؟؟
أم أن عيني ربما ترف من تراكم الأيام ؟؟
أم أن أمي في الخليل لا تنام ؟؟؟
البحر سوف يذكر الأسباب سوف يصفو
تقبل الموجات في كالأحلام
تفيض فوق ذلك الحزين ، يفوح الرغام

---

1-عز الدين المناصرة. السابق. ص: 201
2- صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص: 121

البحر هزني والبحر حزّ لي وريدي
البحر قد يفيض، تدفن المدينة المياه تصقر الرياح
وتركض الموجات كالدجاج(1)

تتحول صورة البحر تدريجيا من مجرد مشهد بصري وصورة تسجيلية إلى خطاب يتفاعل مع الذات والواقع،بل تجعل منه الصورة الشعرية محور الدلالات لأنه بالإضافة إلى تحقيق مهمة توصيل الرسالة البصرية يصبح وسيلة اكتشاف عالم الذات التي بها يقيم الشاعر علاقاته بالمكان، ومن خلال متابعة اللغة المكانية الموظفة في الصورة بدءً من الوحدة الكلية" ينزف البحر دما" يتدرج عبر الصورة حضور الأمكنة الأليفة بحيث تأخذ صورة البحر مهمة التواصل مع هذه الأمكنة واستدعائها عبر الذاكرة "الأم، الخليل، المدينة"ومن خلالها يمزج الشاعر بين الحنين والغربة ، وتفتح الحلم باتجاه الذاكرة :

صبية بحرية الأصول
غادرتُها ، غادرتِ الطلول
ولم أجد من صوتها سوى صدى الرنين
الغربة الزرقاء قد تمتدّ ألف ميل
ضحكت قبل أن تقول: كف عن تدجيلك الرقيق
البحر كان فاتنا ولا سواك يا صديق
ولا سواك يعرف الجليل يا صديق.(2)

التداعيات المركّزة على صورة البحرحوّلت الامتداد البصري المهيمن على الصورة بفعل خيال البحرإلى امتداد زمني عبر الذاكرة ، فالصفحة الشعرية للبحر تثير الذاكرة لتعقد مقابلة مفاجئة بين البحر والطلل، لا يتجه إليها الخطاب مباشرة وإنما يستحضره بلغة تعتمد الإشارة "صبية بحرية الأصول" لانكتشف حضور الطلل إلا بعد أن تشير الصورة إلى خلفيته من خلال تكملة الجملة في السطر الثاني "غادرتها، غادرت الطلول". وبهذا التوظيف توجه الصورة دلالة البحر إلى غير المرئي واللامتوقع بربط البحر بالطلل، إذ أن تخصيب الصورة بهذا الموروث الشعري بالدرجة الأولى يكشف عن التقاطعات الممكنة عبر الفضاءات الدلالية، فصورة الصبية البحرية تستدعي صورة الطلل عندما ربطه الشاعر بالمرأة أو بذكر الحبيبة الغائبة، ومشهد المماثلة لا يتوقف عند هذا الموضوع ، بل إن الخطاب يستكمل جزئيات الصورة الطللية، وكما لم يجب الطلل شاعره عندما استنطقه، لا يرجع من البحر سوى صدى الذاكرة أو بقايا رنين الصوت المحفوظ في الذاكرة.

وفي بحث العلاقة بين البحر والطلل على مستوى الصورة نلاحظ أنهما يتقاطعان في الفضاءات الدلالية المفتوحة على الذات وما يثيره إحساس الغربة وهواجس الرحيل،وهذه الانفعالات تفتح نافذة أولية على العوالم البديلة الكامنة في اللاوعي، بحيث أن صورة البحر أو صورة الطلل تؤولان بصورة المرأة الأم ، والمرأة الحبيبة، والمرأة الأرض، وهذا ما يفسر حضور الأم وربطها بالخليل في المقطع السابق" أم أن أمي في الخليل لا تنام".

ينتقل البحر من ملامحه البصرية المفتوحة على جغرافيا الوطن والعالم إلى مجال مفتوح

---

1-عز الدين المناصرة . الأعمال الشعرية. ص: 201

2- المرجع نفسه. ص: 204

على الذاكرة وما تستدعيه من مواقف تاريخية أو وقائع تعيد ترتيب جزئيات العلاقات في المكان أو معه، ويعتمد في بنائه على إثارة الرموز التاريخية واللغوية باعتبارها شبكة من العلاقات بين الذات والإنسان والجغرافيا ومن هذه التحولات قول المناصرة في قصيدة "يتوهج كنعان":

هيئ جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم قبل المساء
أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي
أراه كذالكْ
الدخان يقيم جبالا من الحلم يرحل غربا
فيطرده البحر
أحاول أن أرسم البحر لكنه
كنساء الينابيع يبدو صديقا
ويهرب بين كفّي مثل حقول القطار
وأركضُ: انظرْ حجاجا من الصخر
يأوي الحمام إليه من البحر
من البحر والتينة المقدسية [1]

رغم تمركز الخطاب على الذات، يفتح الشاعر مجالا لمشاركة الذاكرة الجماعية "هيئ جوادك للرعي في ذاكرة الغيم" كما يبدو أن هذه الذاكرة مفتوحة على المكان والمفارقات القائمة على تكسير العلاقات بين الأشياء،وفي أول مشهد للبحر"أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي" تتفاعل العلاقات المتباعدة بين اللون والبحر والإمساك.. وكأن الصورة تضع القراءة أمام حالة استحالة قد تبدو إذا ما عقدنا العلاقة بين صورة البحر والقول المأثور" كالقابض على الماء" وهذه الاستحالة تتكرر في نهاية المقطع عندما يعلن الشاعر هروب البحر من بين كفيه" ويهرب بين كفي مثل حقول القطار"، هذه التحويلات تبدو نتيجة أولية لاعتمادها على ذاكرة غائمة" ذاكرة الغيم" فمنذ البداية تتهيأ صورة البحر لهذه التحولات المفاجئة والمفتوحة على التنويع المعرفي والثقافي والنفسي المؤسس على تجارب الذاكرة "وإذا كان الشاعر يريد عن طريق الاستعارة أن يقوم بعملية تحويلية للأشياء،فإن مادته"البحر" تراوغ هي الأخرى في محاولة تحويلية من خواص البحر إلى خواص الربيع "[2] .

هذه التنويعات المقامة على خلفية البحر، تفتح المكان/البحر على علاقات كونية متداخلة توزعها الصورة عبر مشاهد الأشياء الحاضرة الذاكرة ، فالمكان لا يتحدد بتعدد الأنواع التي يلتقطها الخيال لصورة البحر، لأن هذه الصورة بعيدة عن المشاهد البصرية وعلاقاتها المنطقية، فالخطاب يتجه إلى بحر يقيمه الشاعر في رؤياه الذاتية ومن عزلته ومنفاه الداخلي ولذلك يكرر الخيال محاولات الإمساك بالبحر وفي كل محاولة يدخل في علاقة جديدة ، فهو" كنساء الربيع، أحاول أن أوقظ البحر من نومه السرمدي..، وعبر مسافات هذه التحولات تعود الذاكرة من البحر إلى المدن والتاريخ "الخليل، كنعان ، وهران ، تلمسان، الأندلس..."ومن هذه التنويعات المفتوحة على مختلف الأبعاد يتحول "البحر"

---

1- عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ص: 498-500

2- عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. ص:255

موضوعا لخطاب شامل يتوزع على تفاصيل المنفى والتاريخ، و"البحر هنا يكتسب مدلولات أخرى دون أن يكف المدلول الأول كما هو في الوضع اللغوي عن التفاوض الدائم للدخول في علاقة أخرى مع المدلولات الأخرى، تتمازج الدلالات دون أن تلغي الواحدة الأخرى مما يجعل كل دلالة تكسب الأخرى عمقا أكثر وثراء أشد من خلال تبادل بعض الخواص"[1].

تتقمص صورة البحر عناصر الرؤيا، بحيث تكوّن بنية مكانية تتفاعل مع مجموع المشاهدات الواردة على البحر، كما أن موضوعة المنفى والحنين تتردد عبر الفاعلية نفسها، ولذلك فإن إنتاج صورة البحر لا تنفصل عن البعد الذاتي وما يكشفه الخيال، إذ انه نتاج تركيب الخيال بدرجة أولى،لأن الصورة لاتوجد في الطبيعة لكنها نتاج الخيال"لأنها لا تعتبر صورة إلا بفضل ما تختزنه من وعي"[2]، وما يضفيه الخيال عليها من شاهدات وتأملات ذاتية، فالبحر يرتبط في كثير من المشاهدات بإسقاطات الخيال، ممّا يحوله،في بعضها، مرآة تعكس صفحة الداخل، فتفك رموز الرؤى أو تستعيد أزمنة وأمكنة الذاكرة.

وفي مطولة إبراهيم نصرالله "هادئ بحر غزة"، تتحوّل صورة البحر أساس التأملات في الواقع الذاتي والجماعي، تأملات تتجه إلى المنفى،والوطن وأماكن الألفة، وتستمرّ التنويعات على هذه الصورة ليتحوّل البحر رمزا شاملا تتقمّصه الذات و يصبح وسيلة الخيال لعبور الرؤيا، يقول الشاعر

هادئ بحر غزة
ماء وأشرعة
زرقة وصباح عريض
ونافذة للنوارس أو جدول في الوريد
هادئ بحر غزة
لي رغبة أن أرى وجه أمي ومدرستي
كلّ أسئلتي انتشرت في موجا
فقد يبس الغصن
لكنّ أسئلتي اكتملت
واستوت برتقالا ..
لكنني أعرف البحر منذ صباه
طاعن في الزغاريد والعرس
هذا أنا وجبين إله[3]

يعمد الشاعر إلى إعادة تشكيل العلاقات في صورة البحر وبدء من تأمل صورته الواقعية "هادئ بحر غزة" يحضر خيال البحر بشكل متكرريجعل منه محور التأملات، فصفة الهدوء الملازمة له ليست إلا لحظة زمنية تفتح بوابة البحر على جغرافيا الوطن،إذأن العلاقة هنا تدخل في تركيب ثنائية البحر/ الوطن من خلال المدينة "غزة" ، فيكون المشهد في صفائه وزرقته وإشراقة صباحه مطابقا للتجربة الشعورية الآنية المرافقة للحظة التأمل وهي هنا

---

1- عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. ص: 256

2- Christine du Pouy. La question du lieu en poésie. P : 206

3- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية.ص: 352 – 379

لحظة تواصل مع الوطن، غير أن هذه التأملية سرعان ما تستعيد ذاكرة البحر المشبعة بهاجس الرحيل لتدخل الصورة بداية التحولات حينما يصبح مشهد البحر نافذة للنوارس، فتبعث الانطباع بحضور ما يخفيه البحر من هواجس"فنافذة النوارس والأشرعة" تبقي على احتمالات الرحيل مفتوحة، وتمدّ دلالة الصورة بجدلية الحل والترحال لأن البحر الذي بدا صافيا هادئا إنما يجهز بذلك الاستعداد لرحيل النوارس وغياب غزة.

المشهد يبقي على مفارقاته التي تتآلف مع الرؤية الداخلية والتي تلغي هنا الصورة الخارجية للبحر وتحرك في اللاوعي هواجس الخوف من البحر أو الخوف من المجهول، وهو ما يوجّه الصورة الشعرية إلى تأملات تثير في الذات الرغبة في العودة إلى الطفولة وعالم السكينة وهو العالم الذي تحتمي به الذات " لي رغبة أن أرى وجه أمي ومدرستي"، وإذا عدنا إلى المقارنة بين الصورة الواردة على مشهد البحر فإن احتمالات القراءة سوف تقودنا إلى الموازنة بين صورة البحر الهادئ الذي يغري بالسفر والذي يهيئ للرحيل وبين الرغبة في رؤية وجه الأم " .

فالخلفية الماثلة وراء هذا المشهد تبدو أنها تقوم على جدل الألفة والغربة، فصفاء البحر أوحى في البداية بنوع من الطمأنينة لكنها إحساس زائف لأنها طمأنينة مغلفة بالخوف وهواجس المنفى والبعد، ولذلك سرعان ما احتمت الذات بالعالم البديل والملجأ الآمن الذي يقوم في مواجهة المخاوف،فوجه الأم وذاكرة الطفولة وفرت هذا العالم البديل، وبالإضافة إلى ذالك فإن صورة البحر علامة مرجعية للعوالم المجهولة والفضاءات المفتوحة على اللانهائي وعلى المطلق وهو احتمال آخر يقيم وجه التقابل بين العالم المفتوح والعالم المغلق، وهذه الفرضية يبعثها الخيال الشعري عندما تتحوّل صورة البحر إلى عالم مفتوح على الأسئلة: كل أسئلتي انتشرت في موجا..لكن أسئلتي اكتملت"، الأسئلة هي الأخرى تأتي مفتوحة لأنها لم تحدّد موضوعها، غير أنها كثيرة المعاودة "انتشرت في موجا" فالمظاهر الحسية للمكان تتجه إلى إنتاج توتّرها الانفعالي إذ أنها تلامس المثيرات الانفعالية من خلال الحركة "الموج،الانتشار"فصورة المكان/البحر،تصبح صورة متعددة المداخل، كثيرة الاحتمال"وهو ما أحدث انسيابا في العلاقة بين الحقول الدلالية"(1)،فمن مشهد صفاء البحر يحدث الانتقال إلى مجموعة انفعالات متداخلة عبر الصورة، الطمأنينة، الألفة،الخوف، ثمّ أخيرا إلى قلق الأسئلة، ويبدو هنا التحول المركزي في الفضاءات الدلالية التي فتحها مشهد البحربالانتقال من رصد الواقع البصري إلى رصد الواقع النفسي الداخلي، وأخيرا الامتداد إلى محاورة الذات ومساءلة وجودها في هذا الواقع، إذ أن التوتّر يبلغ أقصاه عندما تنتهي الصورة إلى حضور المقدس مقترنا بالأنا " هذا أنا وجبين إله"، ويبدو أن الشاعر يتحول إلى التساؤل في الحياة والموت وهو تحول تبرره المقاربات الوجودية للصورة، فمن صورة البحر وما ترمز إليه من تيه وانفتاح على العوالم المجهولة إلى الحنين للأم وما ترمز إليه من طفولة وميلاد يفتح الخيال فضاء دلاليا جديدا يتجه إلى التساؤل عن جدوى الحياة في عالمه المجهول والمحفوف بالهواجس والقلق " هذا أنا"تمركز في الذات يتشكل في ثورة شك وتساؤلات في الحياة والموت، يقول الشاعر:

لا أقول لك الآن إني سأمضي إلى الموت

---

1-عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص:157

لا أعشق الموت
لكنه سلمي للحياة
هادئ بحر غزة
هذا الصباح أليف وأطيب مما شربناه
لا ورد في الطرقات
اجل
ولكن وردتنا الأغنيات
هادئ بحر غزة
هذي البيوت التي تسكن الروح تشبهني
خطوة الضوء ..ألفته وضجيج المحطات يشبهني
غيمة تحمل الأرض حتى النجوم ..وبيارة البرتقال ..الحدائق..
تشبهني[1]

من جدلية الميلاد/الوجود، يتجه الخيال بصورة البحر إلى حدود المطلق،إذ يجعل منه نواة التأملات الوجودية في موضع الحياة والموت "لا أقول لك الآن إني سأمضي إلى الموت،لا أعشق الموت لكنّه سلمي للحياة"وهنا تعود صورة البحر إلى ما درج عليه كثير من الشعر الفلسطيني عندما وظف هذه الصورة خلفية للوطن ،ونافذة تواصل بها الشعراء مع القضايا الإنسانية المختلفة. فالخيال الذي ارتبط بالبحر حرّكه وأسّس أبعاده واقع المنفى، والوجود في الخارج، وترد هذه القضايا بصور متقاربة زاوجت بين المنفى والموت وبين الوجود والوطن .

فالبحر صورة تعامل بها ومعها الخيال الشعري متأثرا بمخزونه الرمزي والطبيعي الممتد في عمق التجارب الأدبية الإنسانية باعتبارها صورة فاعلة اختزنت تراكمات تلك التجارب الكامنة في الخيال.

تعتمد صورة البحر على كثافة أبنيتها التصويرية وتراكيبها المتداخلة التي تشكل"الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز ويجسد فيها معاناة الشاعر،فيفكك عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها""[2]،وعبر مساحات البحر يسترجع الخيال ذاكرة الوطن أو المدينة بتحول رؤيا البحر مرآة تعيد تشكيل مدن الطفولة وذاكرة الوطن "هذه البيوت التي تسكن الروح تشبهني"،فالبيوت تحضر في الداخل لأنها استحالت فكرة أنتجها البعد عن المكان ، فهي "تسكن الروح" وهي تشبه الذات عندما تصبح عالما يسكن خيال الشاعر ورؤاه،وبذلك فإن تراكم الصور الجزئية يبعث رمزية الأمكنة وينوع دلالاتها وتحولاتها عبر بناء إشاري متجاور يمتد من الذات إلى الآفاق الممكنة للرؤيا، و"خطوة الضوء" أول إشارات التحول من واقع المكان إلى نورانية المشهد الذي يمنح الصورة نمذجة متسامية "غيمة تحمل الأرض حتى النجوم..وبيارة البرتقال..الحدائق.. تشبهني" الصورة تتحول من ثنائية الواقع/الحلم إلى ثنائية العتمة/النور ، وهي ثنائية تدخل صورة المكان في معطيات سلّم القيم التي تقيم جدل الداخل والخارج، وهو ما يجدّد في النص

---

1- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية . ص: 352-354

2-عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص:156

فاعلية المكان وتوجيهه لإنتاج قيم استبدالية تستثمر ظلال المكان، فالأرض والنجوم والبرتقال والحدائق سلسلة استبدالات تتجدّد عبر الخيال وتقترن بصورة البحر لأنها،بحضورها المفاجئ في السياق، تحيي أمل العودة من رحم الغربة ، وهي الغيمة التي تحمل الأرض حتى النجوم .

يؤسس البحر لتشكيل متفاوت العناصر،ينوع الرؤية الشعرية على تفاصيله المختلفة ، فالشاطئ والموجة والزرقة والعواصف مشاهدات بصرية تختفي خلفها الذات كعوالم مكانية تولّد فضاءات الرؤيا وتستعيد آلية الاستبدال لتتوسّل بالمتوقع المحسوس اللامتوقع الذهني، يقول الشاعر في قصيدة "الموجة"(1):

عاليةً كنت هناكَ على الشاطئ
البحر سرير من أجنحة لا تهدأ
عاليةً كنتِ
دمي ملتهب
أضلاعي تتقافز

يركّز الخطاب على جزئيات المكان، فيتجه إلى البحر من خلال ما يحفل به من علامات دالة على هيمنة فضاءاته " الموجة، الشاطئ " ومن قيم المكان يستدعي الشاعر الارتفاع إشارة إلى تجاوز المساحة البصرية إلى رؤيا داخلية "عالية كنت"، فصورة البحر تكشف مباشرة على التماهي بينها وبين التأملات،إذ تتدعّم صورة البحر بما يعزّز صفة العلو وتناهيه في القدم، فالفعل كنت يتجه إلى دلالة الاستمرار في الوجود ، كما أن البحر يكتسب هذه الصفة من باب دلالة الجزء على الكل "البحر سرير من أجنحة لا تهدأ".

في هذا التركيب الغريب لمعطيات المكان تتجاوز الصورة حدود الواقع، إذ تحركها الرغبة الداخلية للذات في اقتحام اللانهائي وتجاوز المعقول إلى اللامعقول،حيث أن تشكيل الصور يفتح تأسيس الأمكنة على جدل الارتفاع/ الانخفاض ، والمحدود/اللامحدود، وهي هنا سلسلة قيم مكانية تفصل بين الواقع والحلم، ومن ثمّ فإن علو الموجة على الشاطئ يتضمّن الإشارة إلى سمو الذات بالحلم، ومن هنا يتخذ المكان سبيلا له تتخلص فيه الذات من مادية المحسوس للسمو بروحانية المجرد، فالبحر هنا يتحول في الحلم إلى مساحات أرحب منه في الواقع تمليها رغبة الذات في الخلاص من ذاكرة المنفى، ولذلك يحوّل الشاعر نشاط الحركة من المكان إلى الجسد "دمي ملتهب،أضلاعي تتقافز"، إن الرغبة في الخلاص والتحرر من الواقع تؤجج في الذات حلم التوحّد والتماهي في المطلق،فالبحث يتحول من موضوع المكان إلى موضوع متحرر من المادة روحاني التركيب، الحلم وسيلته الوحيدة الممكنة والأصوات لا يسمع منها إلا نداء الروح المتعالي :

عالية كنت
نداء سريا ينساب إلى روحي
أتبعه مأخوذا بالأزرق
مأخوذا بهضاب الماء
كان الناس خطى تتقاطع فوق الرمل بلا أسماء

---

1-إبراهيم نصر الله.الأعمال الشعرية. ص: 527-526

والأصداف رئات الريح وريش طيور خرساء [1]

من عالم الواقع أو المادة يتجه المكان إلى تأسيس أمكنة الروح،فالبحر هنا لا يأخذ تشكيله المعهود،لأنه تحوّل من صفته المكانية التجسيدية إلى مفهوم الفضاء المفتوح على المطلق، فبعد أن كان ذاكرة المنفى والغربة المرتبطة بالوطن/الأرض، اتجه إلى ترسيمة مماثلة، لكنها ترتبط بغربة الروح وفضاؤه المجهول هو ما يحيل إلى العالم الماورائي،أو عالم الروح، ومن ثمّ فإن صفة العلو المهيمنة على مشهد الصورة ترمز إلى رغبة الروح في السمو إلى عالمها،ومن ثمّ فإن رغبة العودة إلى الوطن المفقود تتقاطع مع رغبة الذات في التسامي إلى عالمها الأثيري "نداء سريا ينساب إلى روحي"، ولتأكيد هذا البعد العرفاني استبدلت الصورة "البحر" بالأزرق لأنه عالم لوني يركّز الدلالة على أثيرية المكان فالزرقة صفة عادة ما تُسند للبحر وللسماء معا،ولذلك تتخذها الذات لونا لعالمها، وهو عالم يتشكّل في الداخل ويتمركز حول الهناك، كما ينتج رغبة الروح وحنينها إلى حرية نفسية داخلية .

تتشكّل صورة البحر في تعبير ترميزي "يعبّر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة التي تتماهى مع انعكاسات اللاشعور في مسارب إشارية متعددة يهدف الشاعر من خلالها إلى استكشاف أسرار الحلم الذي يعجز عن تحقيقه في الواقع،واستبطانه واكتناز احتمالاته الممكنة ،ثم يعيد تشكيله حسيا وفق رؤية متموّجة مراوغة تفتح قنوات عديدة لها"[2]، ولذلك فإن إنتاج المكان في النص الشعري يستجيب لرغبة داخلية في التوحد به وإعادة الألفة إليه، باعتباره أحد مكونات الحلم التي توحّد الذات بالأشياء وتحقق بها الإحساس بالوجود في المكان:

عالية كنت
كأن جهات الأرض اجتمعت فيك
كأنك روحي تتجلى
وذهولي الطفل
كأنك ما بعد البرِّ
وبعد البحر
وشمس الغامض في الأشياء [3]

تتوحد مشاهد الأمكنة في لحظة الحلم إذ تتماهى صورة الموجة العالية في كلّ الأمكنة "جهات الأرض، الروح، ما بعد البرّ،ما بعد البحر ،شمس الغامض"، فالحلم يتقمّص المكان ويتحول إلى مكان مفتوح على اللانهائي لأنه يتعالى عن كلّ الأمكنة والحدود ويثبت فكرة الانفتاح على المطلق والوجود النهائي، غير أن هذا الاتجاه الدلالي سرعان ما يعود إلى مفهوم الألفة والحنين للأرض/الأم :

عالية كنت
دخلنا الألفة في لحظات حين مددت يدا نحوي
فانبسط الأزرق شوقا

---

1- إبراهيم نصر الله.الأعمال الشعرية. ص: 528
2- عبد الخالق محمد العف.السابق.ص: 172
3- إبراهيم نصر الله.الأعمال الشعرية. ص: 527

واتقدت في القلب مجاعة قلبي للأعراس المهجورة
للحنطة لوجوه الشهداء
ناديتك..يا أمي
ناديتُ ...
اندفعت كلّ ظباء العالم ظمأى فيّ
عدوت إليك

الموجة هي الوجه الآخر للمكان ، إذ أنها شكّلت لازمة افتتح بها الشاعرتواصله مع الذات وعوالمها الداخلية ومع الخارج باعتباره عالما موازيا للداخل، وبالتالي فهي الفضاء المفتوح للذات والنافذة المطلة على الحلم والذاكرة، ولذلك وظف لغة اللون "الأزرق" ليتجاوز به مساحة المكان "البحر" مع الإبقاء على حضوره في النص، فالأزرق يحمل دلالة الضبابية والعالم المفتوح على المجهول وهو في هذا الجانب شبيه بالبحر ومرتبط بالسماء باعتباره الفضاء الكوني للروح. فدخول الألفة، دخولٌ إلى الحلم والفضاء الكوني، فالخيال يأخذ اتجاهه من الخارج ليغوص في عمق اللاوعي،وهو بعد كوني، لا لأنه مخصّب بعناصر المكان أو الطبيعة فحسب، ولكن لأنه يتحول إلى عالم وسيط تنشطه الصورة الشعرية بحيث تتداخل على مستواه صور الداخل والخارج،وبالتالي فإن فضاء المساحات المكانية "الموجة العالية،البحر..." تتقاطع مع فضاءات الذات التي تموج بتجارب الغربة والمنفى والحنين، وعالم الخارج الأم/الأرض ...

فضاءات الغربة والحنين للوطن الأم ترتبط دائما بالبحر وما يمثله من عوالم يعتبرها المتخيل مجالا مفتوحا على المنفى والوجود "كما يأخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نقطة تكوين أو بدأ العالم وبوابته التي يخرج منها الفلسطيني من الحصار إلى الحصار[(2)]، وهذا الإحساس "الغرب والحنين" هو بوابة الشاعر إلى البحر باعتباره عالما للرؤى وزرقة تفتح فضاءات الحلم، يقول محمد القيسي :

وأرى في البحر عذابَ الغربة
ولكني أحمل مرساة وأقول
أراكِ غدا ذات نهار جبلي يتوزّع بالعدل
ولا تعلن أطيار البحر المتغيرّ عن موعد
أسفاري
فأروح إلى زاوية معتمة يسترها الضوء
يزيّنها الأسف الغلاب
وأسأل عن كلمات البدء[(3)]

تفتح الرؤيا الشعرية على صورة البحر مرتبطة بمعاناة الغربة، وهو تصوير ينجزه الشاعر مباشرة في شبه معادلة تتساوى فيها دلالة الغربة مع صورة المكان، غير أن المكان يحمل في الوقت ذاته المفهوم المناقض للتصور السابق، حيث يصبح البحر بوابة للسفر وانتظار موعد العودة القادم، وذلك يربطه بمفهوم الزمن باعتباره الحاضر وبداية الرحيل إلى

1- إبراهيم نصر الله.الأعمال الشعرية. ص: 526
2- إبراهيم نمر موسى . آفاق الرؤيا الشعرية ص: 257
3- محمد القيسي. الديوان . ص: 329

المستقبل "أراك غدا ذات نهار".

غير أن المكان يتجه في آخر المشهد إلى تأمل المشكلات الوجودية الناتجة عن واقع الوجود في اللامكان، إذ أن الرحيل عندما يتحول إلى سفر دائم تفقد معه الذات مفهوم الانتماء للمكان أو الاستقرار فيه، ومن تأملات صورة البحر يعود الخيال إلى عتمة العزلة" زاوية معتمة يسترها الضوء"، تخرج التأملات من زرقة البحر وفضاءاته الرحبة لتدخل في عتمة "الزاوية" وهو مكان إضافي يستدعيه خيال المنفى،غير أنه هو الآخر عالما وسيطا بين الداخل والخارج ،إذ أن الزاوية المعتمة ترتبط بعذاب الغربة ، والضوء الذي يسترها هو ضوء الداخل أو العالم الداخلي المستغرق في تأملاته والمنفذ الوحيد لنور الأمل، ولذلك فغن الزاوية المعتمة تفقد مفهومها الظاهر لتتقمّص مفهوما جديدا بتحوّلها إلى مكان مقدس وعتبة مطلة على عالم الأنوار، ولذلك خصها الخيال بالسؤال "عن كلمات البدء " وما يختزنه هذا المفهوم من بعد ديني يرمز إلى بدء الوجود " في البدء كانت الكلمة"، وهو يرتبط في خيال المنفى بالحاجة إلى الانتماء إلى مكان ثابت "حيث أن الإنسان يعلن دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات"[1]، ولذلك فإن جمالية البحر تستغرق هذا الاتجاه في أبعاد المكان إذ أن السفر والرحيل والغربة حركة نفسية باتجاه الاستقرار في المكان.

ولقد ارتبطت غربة الذات بأمكنة اختصت بها كعوالم تفتح المكان على المتعدد، ومن ثمّ فإن عالم البحر تفرّد في الخيال الشعري بنصيب وافر من النشاط التصويري المتجه إلى المكان باعتباره مفهوما وجوديا تعمّقت في تجسيده مخيلات الشعراء، ولعلّ كثيرا من النماذج الشعرية التي استلهمها محمود درويش اعتنت بخيال البحر ووفرت من خلاله رمزية مكثفة أحيانا وصورا بصرية تجسيدية أخرى، غير أن المشهد يظلّ يتقاطع فيه خيال البحر مع البحث عن الأرض وبدء التكوين يقول درويش:

لأول مرة
يرى البحر من داخله
سفينتنا تحمل البرّ باحثة عن مرافئ للبرّ.كنا ندافع عن واجب الكلمات
وعن كعب آشيل. كنا نواصل هذا الرحيل إلى البدء،من يوقف البحر
كي نجد البدء في ساحله [2]

تؤسس ثنائية الداخل/الخارج مكانية البحر إذ أنها ثنائية مفتوحة على عالم الذات،وتوحّد العالمين في داخلها،حيث تعتمد صورة البحرعلى لغة إشارية، لتجعل السفر داخليا " يرى البحر من داخله " وهو موقف يعكس الأشياء بتلقيها عبر تجربة خاصة تستدعي صورها المكانية بمنطق اللامعقولية، فمشهد البحر عالم لا يخضع لمنطق عند ما ركّب الخيال بين أشيائه "سفينتنا تحمل البرّ" من يوقف البحر كي نجد البدء في ساحله.."وبهذا التركيب تحتفظ الصورة بالقدرة على تشكيّل مجموعة ثنائيات مكانيةمستقلة تجمع بين البحر/البر، والبدء/النهاية، والوصول/الرحيل، وهي كلها ثنائيات بصرية تركّز على أبعاد التجربة في جانب بناء علاقة القرب/البعد، والانتماء ، وبذلك يلخص الخطاب مشكلة الوجود

---

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 53

2- محمود درويش.الديوان .ج2. ص: 356

بمشكلة البحث عن المكان أو الانتماء إلى مكان محدّد، وهو ما يسافر صورة البرّ في سفينة،أو البحث عن مرافئ، إذ يمتدّ البحث إلى بداية التكوين فوجود الذات يبدأ عند الأرض.ولذلك كان تركيز المشهد على الزمن،باعتبار"البدء" لحظة زمنية تنهي الرحيل وتعلن بداية الوجود في المكان.

بحر أمامي،والجدران ترجمني
دع عنك نفسك واسلم أيها الولد
البحر أصغر مني كيف يحملني
والبحر أكبر مني كيف أحمله
ضاقت بي اللغة،استسلمت للسفن
وغصّ بالقلب حين امتصّه الزبد
بحر عليّ..وفيّ الأبيض – الأبد
والعزف منفرد[1] .

على ثنائية البحر/الغربة البحر يفتح درويش عالمه،ونلاحظ أن الخطاب يعتمد على عزل الخارج وإبعاده عن عالم الداخل، حيث أن صورة البحر تتحول فكرة ترتدّ إلى الداخل كعالم خاص بالتأملات الذاتية،حيث أن الخارج عالم معزول بحسيته وهو الذي أرادت الذات إلغاءه منذ بداية المشهد" بحر أمامي والجدران ترجمني"،وهو إعلان للعودة إلى عالم الداخل وتحوّل نحو تأملات العزلة،"وبهذا الارتداد يصنع لنفسه زمنا خاصا مفارقا للزمن الوجودي المطلق،ولأن الزمن الخارجي زمن مبتذل بأحداثه فإن الزمن الداخلي يجب أن تكون له بكارته وخصوصيته حتى ولو قاد الذات المتكلمة إلى عالم الوحدة والتفرج"[2]، وهذا التحول نحو الداخل يبعث بحرا بديلا من التأملات يستغرقه الشاعر في زمن خاص هو زمن السؤال والبحث عن وجود داخل الصورة الشعرية لاعتبارها عالما بديلا "البحر أصغر مني كيف يحملني، والبحر أكبر مني كيف أحمله" ، فالمكان/البحر في الصورة لم يعد قابلا للمنطق البصري لأنه يخلق له الخيال طبيعة خاصة تبتعد عن العالم الحسي والحدود المألوفة، فاللغة أصبحت الفضاء الكوني القادر على احتواء عالم الشاعر الجديد" ضاقت بي اللغة واستسلمت للسفن" فهي فاعل الذات الممكن لأنها "تتحرك بالطاقة الكامنة في اللاوعي ،كما يوجهها الوعي نحو معايشات التحليل النفسي والتحليل الظاهراتي"[3]، وهو ما يفسّر استسلام الذات لزمن الحلم والتأملات الشاردة "وغصّ القلب حين امتصه الزبد"، فالتجليات النفسية للبحر باعتباره عالما داخليا لا تتجه إلى تفجير المكبوتات أو استنطاق الذات، إذ تكتسب بعدا ظاهراتيا يحوّل خيال الصور إلى إنتاج عالم للعزلة تتداعى خلاله تموجات الذات في شكل أحلام ورؤى شاردة،يتحوّل فيها البحر"أمكنة للعزلة والحلم "[4] مسكونة بهواجس الرحيل والتيه"بحر علي،وفي الأبيض الأبد".وفي قصيدة أرى ما أريد يربط الشاعر بين رؤيا الأرض والبحر في ثنائية تعتمد على نفس العلاقات المكانية التي يحكمها هاجس فقد المكان وما

1- محمود درويش. الديوان ج2 ص: 244
2- مجموعة دراسات. زيتونة المنفى. ص: 93
3- العربي الذهبي . شعريات المتخيل. ص:205
4- Christine Dupouy. La Question du lieu en poésie . P : 18

يترتب عليه من آثار نفسية يقول :

أرى ماأريد من البحر..
إني أرى هبوب النوارس عند الغروب فأغمض عيني
هذا الضياء يؤدي إلى أندلس
وهذا الشراع صلاة الحمام علي [1]

تتمركز الذات في عالمها الداخلي بالاتجاه إلى عوالم الداخل المسكونة بفكرة البحث عن وجود ممكن في المكان، حيث يواصل فعل الرؤيا تنويع الخيارات الممكنة " أرى ما أريد من البحر"، فعبارة"ما أريد" تفتح الرؤيا على حرية اختيار وهو مفهوم يقترب من خلفيته الفكرية المرتبطة بالمكان عموما أي أن الصورة تعود في كلّ مرة إلى فكرة الوجود الحر للذات في أمكنتها، وهذه أبرز حيل توليد الرؤيا مع اختلاف العناصر المفجّرة للطاقة الرمزية بطيبيعة الحال .فعل الرؤيا ملحاح يظل مُسندا إلى المتكلم /الشاعر/ القارئ. المفعول به وهو المشهد المرئي. ينصب هذه المرة على البحر الأزرق ونوارسه الذائبة في الإيقاع السرابي للريح .تتم ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل في الموقع، كما يتحول السكون إلى شراع وهنا تتم إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلية للنص"[2]. فهبوب النوارس والغروب والضياء والأندلس والشراع، عناصر ترميزية تركّب في خيال البحر تعدد السياقات والإشارات التي تشكل الخلفية الدلالية لصورة البحر،حيث" نرى أنه أخذ من دلالات البحر الكثيرة هبوب النوارس ، أي الرحيل وهو حالة فلسطينية دائمة"[3]كما اخذ من "الأندلس" حلم العودة للمكان والفردوس المفقود، ولذلك فإن كل العناصر الرحيل والنوارس والبحر تتداخل في تشكيل بعد المكان الكامن خلف الرؤيا "ضياء الأندلس" حيث أن المجال الفكري لا يتجه إلى البحث عن الوطن المفقود فحسب، بل إن الصورة تسمو بالمكان إلى مفهوم المقدس .

وينوّع درويش على مكانية البحر بين الخاص والعام ، فهي في جانب منها رؤى وتأملات تنأى بالذات إلى إنتاج عوالم داخلية بديلة، كما أنها في جوانب أخرى ترصد اليومي والجماعي ومآسي المنفى والغربة،"وفي قصيدة تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط يتحول البحر إلى مهجع للموت أو إلى رمز من رموز الموت لأنه لا يحبل إلا بالفواجع" [4]

ما اسم الأرض
شكل حبيبة يرميك قرب البحر.
ما اسم البحر ؟
حد الأرض، حارسها، حصار الماء أزرق، أزرق
امتدت يدان إلى عناق البحر، فاحتفل القراصنة
البدائيون، و المتحضرون بجثة، فصرخت: أنت

___________

1-درويش. الديوان ج2 ص: 380

2-صلاح فضل. أساليب الشعرية ص: 166

3- صبحي شحرور. في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع.دار الفاروق.نابلس.ط1 /1995 ص : 48

4- شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 282

البحر، ما اسم البحر ؟
جسم حبيبة يرميك قرب الأرض
ما اسم الأرض ؟
بحر أخضر، آثار أقدام، دويلات، لصوص، عاشقات.
أنبياء، آه، و ما اسم الأرض؟[1]

يتجه تشكيل المكان نحو المزج بين نموذج البحر والأرض،إذ أن الخيال يقترح ترسيمة تركّب بين النموذجين باعتبارهما تحوّل متبادل العوالم، فكلاهما ينتج الآخر من خلال سؤال الهوية ( هوية الذات وهوية المكان)، وبهذا التداخل ينتج الخيال وحدة بنائية عبر حركة التبادل المتواصلة، والتي تماثل حركة التداعي على مستوى الصورة " ماسم الأرض؟ بحر، ماسم البحر؟ أرض".

يوحّد الخيال الأمكنة " البحر،الأرض" ويتكئ بشكل لافت على ما ينتجه السؤال، إذ أن السؤال على الاسم، يتضمن دلالة السؤال على الماهية، وهنا يحيلنا الاستفهام على بعد فكري يتجه بالصورة الشعرية إلى دلالات تتعمّق في البعد الوجودي، وكأن الشاعر يعاود صيغة السؤال "إلى أين".

فالخلفية الدلالية ترتكز على ثنائية الأرض/البحر، في تساؤل مفتوح على رؤيا عميقة، و مشوشة، لما تحمله من تمزق و هموم حضارية، و ذاتية "ماسم الأرض؟" بحر يتسع لكل الاتجاهات و الأبعاد هو الذاكرة، و الضياع و الغربة، و الهزائم، و الانكسار، و الأمل،وهو بوابة العودة مثلما كان بوابة المنفى إذ أن الصورة تجمع كل هذه الأبعاد المتناقضة، مادام البحر قد استقر في اللاوعي رمزا للرحيل والفقد، وبذلك ينتهي دائما عند الذات في شعورها بالاغتراب و مأساويته.

وفي قصيدة "مديح الظل العالي" تخرج صورة البحر بشعرية تلخص تجربة المنفى في بعديها الجمالي الإنساني والتاريخي، حيث يتماها البحر في كل العناصر المأساوية الممكنة،كما يلخص من خلاله التجربة الجماعية للمنفى وعلاقاتها المتداخلة، كما يصبح البحر مرحلة زمنية، وبداية تكوين وإشكالية وجود يقول الشاعر

بحر لأيلول الجديد ..خريفنا يدنو من الأبواب
بحر للنشيد المرّ هيّأنا لبيروت القصيدة كلها
بحر لمنتصف النهار
بحر لرايات الحمام لظلنا لسلاحنا الفرديّ
بحر للزمان المستعار
ليديك كم من موجة سرقت يديك
من الإشارة وانتظاري
ضع شكلنا للبحر، ضع كيس العواصف عند أول صخرة
واحمل فراغك وانكساري
بحر جاهز لأجلنا
ومفتاح لهذا البحر . كنا نقطة التكوين [2]

1- محمود درويش. الديوان. ص : 490
2- محمود درويش . الديوان ج2. ص: 7-8

كما في قصيدة بيروت، يفتح الشاعر المكان على زمن الحدث، فالضياع لم يعد يرتبط بالمكان لأنه زمن قائم بذاته، ومن هنا تحدث أول التحولات عندما يصبح البحر بنية زمنية ومكانية معا، "بحر لأيلول" وهو أول المنبهات النصية التي تشير إلى تاريخها إذ أن الزمن شهر"أيلول" له ذاكرته في التاريخ الفلسطيني الحديث ، كما أن البحر يختزن تاريخه القديم وصلته بالهجرات المختلفة وطرق المنافي القديمة، وهو يتصل ببيروت ،الزمن الحاضر، الذي يشهد هجرة جديدة .

ومن هذه الأبعاد الزمنية يشرع البحر في التشكل والتحول باتجاه الأزمنة والأمكنة المختلفة " بحر للزمان المستعار"، وهكذا فإن الرؤيا تشرع في التشكل عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية لكن تكوينها لا يتم إلا في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس. وما يفعل فعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار إنما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنص عبر التفاعل التأثيري النشط بين مجالات المفردات المتبادلة"[1].

وقبل الدخول في وعي اللحظة الراهنة يستلهم الخيال تاريخ المكان، ليصبح بديل البحر ما اختزنته أساطير العواصف والموت في متاهاته، ومن ثم فإن صورة "كيس العواصف على الصخرة" لا تفقد قدرة البوح ببعدها الأسطوري وأصوله اليونانية"[2] وهي تتقاطع مع راهن الزمن الحديث "زمن الضياع" الذي يشير إليه النص،ولذلك يدخل الشاعر في سلسلة من التأملات التي تستنطق البحر، ويتحوّل الخطاب إلى البعد الجماعي المسند إلى ضمير المتكلمين، فحالة البحر هنا حالة جماعية قبل أن تكون فردية :

نم يا حبيبي ساعة
لنمر من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحار
الآن بحر
الآن بحر كلّه بحر
ومن لابرّ له لابحر له
والبحر صورتنا
فلا تذهب تماما
هي هجرة أخرى فلا تذهب تماما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف [3]

يأخذ الخيال صفة التناهي في الكبر كبعد ملازم لصورة البحر، ويحول ذلك ليطابق الحالة العامة لزمن المشهد، حيث يصبح البحر صورة مفتوحة على المجهول واللامكان واللاانتماء، فالمجهول والضياع يعكسان وجه المعادلة بين البحر والحالة العامة للضياع الإنساني"ومن لا برله لا بحر له" وتتجه بنية النص إلى تشكيل هذه الدلالة بحيث يصبح البحر واقع الأشياء وواقع الذات "البحر صورتنا" ومن ثم يفتح المشهد على خيال المنفى والتيه "هي هجعة أخرى إلى ما لست أعرف" .

---

1-. صلاح فضل. أساليب الشعرية . ص: 167
2- الإشارة إلى "قربة أوديس التي حبست فيهاعواصف البحر( كماوردت في ملحمة هوميروس "الأوديسا"
3- محمود درويش. المرجع نفسه. ص: 10-13

التنويعات التي تقوم عليها الصورة، ورغم تشتتها في المشاهد المختلفة ومتابعة الجزئيات والأصوات"مرّة بصوت الفرد البطل،ومرّة بصوت الجماعة "[1]،لم تفقد القصيدة وحدة بنيتها،كما لم يستهلك البحر قدرة التماهي فيه حيث أنه ظل يحتفظ بمرونة الحركة والانتقال من رؤيا إلى أخرى دون التخلي عن بنيته الدلالية المرتبطة بالرحيل والشتات، ومع تنويع الأصوات ودون التخلي على الإحالات الرمانية والمعرفية المختلفة :

والبحر أبيض
هذه سفني الأخيرة
ترسو على دمع المدينة وهي ترفع رايتي
لا رايةٌ بيضاء في بيروت
شكرا للذي يحمي المدينة من رحيلي
للتي مدّت ضفيرتها لتحملني إلى سفني الأخيرة
أنا لا أودع بل أوزع هذه الدنيا
على الزبد الأخير
وأين تذهب؟
أينما حطّت طيور البحر في البحر الكبير
البحر دهشتنا ، هشاشتنا
وغربتنا ، ولعبتنا
والبحر أرض ندائنا المستأصلة [2]

البحر عالم مفتوح على وفضاء شعري كثيف التأملات "البحر أبيض" فالبياض مساحة الأشياء ولون اللانهائي وهذا يعني أن البحر حالة من حالات الانفصال والسفر والرحيل من مكان لآخر، كما أنه حالة الغموض والصدمة، ولذلك فهو يلخص توتر المشهد ويعود بالذات إلى أصل المشكلة "وأين أذهب؟"

تتحول شبكة العلاقات الزمانية والمكانية بين البحر والمجال الخاص بالرؤيا إلى بناء أسطوري ، يصنع ابتداء من سؤال المرحلة "وأين أذهب" حكايته الأسطورية الخاصة فيحرِّك عناصر النص ضمن شبكة فراغية زمنية تحمل المعنى المعرفي للأسطورة،من حيث علاقات الزمن (المطلق) المتواشج مع مكان مرتبط بمثيولوجيا وقداسة المخيال والذاكرة.

يأخذ البحر بعده الأسطوري و مشروعيته من قدرته على فتح آفاق جديدة على مستويات حركة النص؛ ابتداءً من الموضوع، فالرؤية،فاللغة،وتركيب الدوال، فتحريكها عبر ترابطها فمنظومة الدلالات، وانتهاء بفضاءات النص الشعري التي يحيل إليها سياق القراءة، فالبحر في علاقته بموضوعه يؤطر المكان ضمن بؤرة دلالية مشحونة بالأجواء الأسطورية، وهي فضاءات تحاكي الواقع في لا معقولية الحدث، وبين البحر والمدينة(بيروت)، تتحول البصريات من التجسيد إلى الخيال الأسطوري، فالمدينة تمدّ ضفائرها لسفن الراحلين، وسفن تتهيأ للإبحار نحو المجهول ، فيصبح البحر صورة الذات والجماعة في الغربة والتيه والهشاشة، " البحر دهشتنا، هشاشتنا ، وغربتنا ، وهو المجال المتبقي والوحيد لاستئناف رحلة

1- ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. ص: 81
2- محمود درويش . السابق . ص: 79

البحث عن أرض الحقيقة، "والبحر أرض ندائنا المستأصلة "، فالسؤال السابق "وأين تذهب" لايبحث عن الاتجاه بالقدر الذي يثير الذات لتأمل الحقيقة ، فالبحث هنا يتعلق بالحقيقة أو أرض الحقيقة، ، ولذلك تفتح الذات فضاءات الحقيقة المطلقة بالسؤال عن المكان لتكون الإجابة سؤالا آخر في المقطع الموالي :

والبحر صورتنا
ومن لا برّ له
لا بحر له
.. بحر أمامك فيك ، بحر من ورائك
فوق هذا البحر بحر تحته بحر
وأنت نشيد هذا البحر
كم كنا نحب الأزرق الكحلي لولا ظلنا المكسور فوق البحر
كم كنا نعدّ لشهر أيلول الولائم
عمّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟
عن جيش يحاربني...
عن جزر تسميها فتوحاتي
عن موجة ضيعتها في البحر
عن خاتم لأسيّج العالم بحدود أغنيتي
بحر لتسكن أم تضيع[1]

يتابع البحر نسج خيال النص،وبناء الفضاء المكانية، موظفا ذاكرة المنفى والضياع، وعبر هذا البناء تتداخل المفاهيم المكانية بالأبعاد الزمانية، فالبحر تجربة العالم الواقعي في زمنه الحاضر،أي في زمن الرؤيا التي يبعثها اللاوعي إلى أزمنة أخرى يتحرك امتدادها عبر مجال الماضي– المستقبل.

فخيال المنفى يبدأ من سيرة المكان الغائب، " ومن لا بر له لا بحر له" ، ونفي المكان يتلازم مع غياب الوجود إذ أن الصورة المشاهدة "البحر صورتنا" محض خيال وتلاشي للذات في المظاهر الكونية، وهو ما يحيلنا على التصورات المترسبة في حفريات الذاكرة ومعادلة البحر للفضاءات المفتوحة والعوالم المجهولة، حيث أن دلالة التيه هنا تتجاوز البعد المكاني (التيه في المكان) إلى بعد زماني مادام المكان لا يفضي إلى أمكنة وهو ما يحوله إلى نسق تاريخي يراجع حكايات المنفى الفردي والجماعي، ويفتحه على كل الجهات والأزمنة " بحر أمامك، فيك ،من ورائك ،تحتك...". إن مفاهيم الاتجاه هنا والمتعلقة معرفيا بقياسات وأبعاد المكان باعتباره مركزا تقاس منه الأبعاد، تتخلى عن دلالاتها الأصلية فتحيل إلى مفاهيم الزمن بما يشير إليه من تصورات ،ولذلك فإنها تتحول إلى علامات دالة على الزمنية وتؤسس لربط المكان"البحر" ببعد وجودي خاص ، تتشكل نواته من سؤال البحث عن الهوية والانتماء والمصير الإنساني الجماعي " عما تبحث يا فتى في زورق الأوديسا المكسور؟".

يتجاوز السؤال حدود المرجعية الأسطورية لأن التيه لم يكن تيها في المكان، فالزورق الوافد من الأسطورة " زورق الأوديسا " يحضر في النص لتخصيب صورة المكان ولتجاوز

---

1- محمود درويش. الديوان.ج2. ص: 80

واقع السفن المعاصرة المحمّلة بالمنفيين، وهي سفن تتقاطع مع سفن الأوديسا في استمرار العواصف عليها "زورق مكسور" ،ولذلك يتحول الحلم إلى الداخل، وهو حلم العودة إلى الذات "، إذ يعيد الشاعر علاقته مع البحر من عنوان للتيه والضياع إلى فضاء للبحث عن الذات.

## 2-7 صورة الصحراء

### 2-7-1 الصحراء والخيال الأدبي العام

الصحراء جزء من المكونات الجمالية التي اهتم بها الخيال الأدبي "شعرا ونثرا"، إذ أنها تلتقي مع البحر في الرحابة كثير من الأبعاد المعرفية والنفسية التي يمكن توظيفها للوصف التسجيلي للمكان أو لتخصيب النصوص الأدبية بمرجعيات جمالية ودلالية متنوعة، وبالإضافة إلى تقاطعاتها مع مكانية البحر فإنها تتميز كذلك بخصوصيات جمالية ورمزية أهلتها لتكون وجهة اهتمام الخيال، بحيث أصبحت مصدر لتنوع وثراء الصورة الفنية بعامة.

ولقد حفلت الكثير من النصوص الشعرية والروائية بالمشهد الصحراوي ومن خلاله اكتسبت رمزية خاصة "فكان لها من الدلالات والمعاني والرموز التي لا انفصال فيها بين التاريخ والأسطورة أو بين الحقيقة والخيال"[1]، وبذلك توفر للمكان مدى دلالي تزاحمت فيه الأبعاد على اختلافها وتناقضها واتفاقها، فكانت الحاضر الغائب في بؤرة الصورة من خلال المعطيات الحسية والبصرية المحفوظة في الذاكرة الجماعية،والتي احتفظت لها بحقل لغوي ارتبط بمظاهرها الجغرافية والطبوغرافية وخصائصها المناخية، ومن نماذجها المتكررة في النصوص الشعرية والروائية" الصحراء،البيداء، الواحة، الرمل، النخيل، السراب ..."والمهم في هذا الموضوع هو الوجود الخاص الذي اكتسبته في الفن والأدب، "إذ ظلت الصحراء طيلة هذه القرون الماضية تثير خيال الشعراء والأدباء والفنانين وتستهوي أفئدة كثير من الرحالة والمغامرين والباحثين كماكانت مسرحا للبطولة والفروسية التي سجلتها السير الشعبية والملاحم"[2]

بالإضافة إلى الفضاء الجمالي لمكانية الصحراء فإنها أغنت الخيال بإمكانيات التخصيب الأسطوري والفلسفي، والذي يتداخل مع كثير من التأملات والأفكار الباحثة عن تفسير للرحبية الكونية أو البحث عن الجنة الضائعة، أو تأملات العزلة وغيرها من الأفكار التي شغلت البحث الإنساني، ولذلك غامر الشاعر والروائي عبر الصحراء لإعادة بناء عالمه المتخيل أو لتعميق تأملاته في مساحاتها المتصلة بالبعد الكوني، ويمكن لشهادات روائي أو شاعر أن تسعفنا بأهمية الرمزية المتوفرة في جماليات الصحراء باعتبارها من الأمكنة الشعرية التي عمقها الخيال الفني ، يقول الروائي إبراهيم الكوني:" الحديث عن الرواية إلى الحديث عن الجنة الضائعة التي تبعثها صورة آدم، والجنة الضائعة الموعودة بالنسبة لي، ترتبط بالصحراء، فما الصحراء؟ في سفر الخروج أوحى الله لموسى أن يقول لفرعون:" أطلق شعبي ليعبدني في الصحراء" ، فالصحراء إذن مكان مقدس ومعبد ،والشعب المختار كان يجب عليه أن يجتاز صحراء سيناء ليطهّر من الشرك قبل أن يدخل الأرض، ولذلك فإن

---

1- عبد الصمد زايد.المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة.دار محمد علي للنشر.تونس. ط2003/1.ص: 133.

2- صلاح صالح. الرواية العربية والصحراء. وزارة الثقافة. دمشق. ط1996/1. ص: 35

الصحراء كذلك مكان للتطهّر، أو النفي، حسب المصطلح القرآني، معبد ومطهر ولكن أيضا مكان تحرِّر، هذه هي الصحراء بالنسبة لي ....وهي أيضا ترتبط بالأسطورة التي تعتبر روح الصحراء، فصحراءٌ بدون أساطير عدم مطلق، غير أن الأسطورة ليست مجرد ركام رمزي، فهي تختزن التاريخ الثقافي الصحراوي الممتد آلاف السنين إذ هنا ولدت ثقافة جدّ غنية"[1].

إن التوجه لبحث شعرية الصحراء لا يخرج عن طبيعة التوظيف الشعري للمكان بصفة عامة، غير أن المميز في خيال الصحراء، هو الإمكانيات التي يتيحها في سلسلة سلّم القيم التي يختص بها هذا النوع من الصور المكانية، وغذ ما طبقنا مفهوم النمذجة، كما اقترحه لوتمان وباشلار من بعده فإننا نجد الخصوصية التي تتميز بها الصحراء تمكّنها من التفرد بسلّم قيم خاصة تستند في ترتيبها سلبا إيجابا وسلبا أو عموديا وأفقيا إلى الثقافة المتجذرة في هذه البيئة بالإضافة إلى الذاكرة المرتبطة بالوجدان العربي عبر الحقب الزمنية المختلفة، وعبر هذا المزيج تجمّع للصحراء كمكان مجموعة سلسلة قيم وأبعاد يتلخص جانبها السلبي في دلالات "الفقر والجدب والقحط، الرهبة والخوف واحتمالات الضياع والمجهول ، الإيهام والمخادعة الناتج عن الظاهرة السرابية ، البداوة والتخلف ، المغامرة وفقد الاتجاه ، الموت والضياع .أما جانبها الإيجابي، فيتمثل في الاتساع والرحابة،السكينة والهدوء والتأمل وهذا يربط الاتساع الصحراوي بالاتساع الكوني ويمكّن من تجاوز التخوم الأرضية إلى آفاق الكون ، دلالة الباطن والظاهر ، الواقعية والتقشف والبساطة والإرادة الصلبة ، القابلية للتحول والحركة ،كما أنها تكتسب جمالية شاملة تتعلق بالرحابة المشهدية والتدفق الضوئي"[2].

الصحراء ارتبطت في الخيال الأدبي بهذه القيم والأبعاد ،كما لم ينفصل هذا المكان عن مرجعيات المقدس، والوجود خارج المكان لأن رحبيّتها ارتبطت أيضا بالتيه والعدم والفراغ حيث"يمكن اعتبارها وجودا خارج المكان،أو اللامكان لأن الارتباط بها غير ممكن،وبهذا المعنى لن تكون إلاعتبة أو ممرا"[3] لموضوعات ورؤى الشاعر، وبالتالي فإنها تفتح مساحات للتأملات والأحلام الشاردة كما تفتح الصفحة الشعرية على العوالم الممكنة والفضاءات الدلالية المتعلقة بقيم الوجود والتفكير الفلسفي أو الماورائي.

وبهذه التنويعات المكانية والإمكانيات التي توفرها رحبية الصحراء، تتمكن الصورة عبر الخيال من استيعاب وتركيب الأبعاد المختلفة، حيث أن التنوع القائم على مستوى تصور المكان هو تنوع مفتوح على الفضاءات الممكنة لتصورات الشاعر والقراءة، ما دام"التنوع هو العلامة على كل مقروء وعلى كل حالة من حالات الاتصال"[1]، فالتنويعات على مساحات الصحراء تنتج تنويعات مفترض فيها أن تكون شعرية وتحقق التواصل مع الذات والعالم المفتوح واقعا كان أم متخيلا، لأنه وفي كلّ الأحوال سوف يكون تواصلا على مستوى الأفكار والرؤى لأن المكان بعامة يتحول في النص مجموعة أفكار وتصورات ذاتية أو موضوعية ، ويصبح على مستوى اللغة نظاما من العلامات الرامزة وشبكة من الأبعاد

1- Boutros Hallaq.Et Autres. La poétique de l'espace dans la littérature moderne. P. Sorbonne.N. Ed 1 :Paris 2002. P : 97

2- صلاح صالح. الرواية العربية والصحراء. ص: 24-28 بتصرف

3- Sophie Guermès . La Poésie moderne. Essaie sur le lieu caché. P :87

الفكرية والفلسفية المتراوحة بين مجالي العمق والسطحية .
وفي هذا المستوى تتقاطع الأمكنة المختلفة في الصورة لأنها جميعا أداة تنتج فضاءات المتخيل، وهنا يعود المكان ليكشف عن بصريته وصلته بالواقع مادام وسيطا بين عالم الداخل وعالم الخارج أو تواصلا بين تأملات الذات وعلاقتها بتأملات الواقع، فالصحراء والبحر والبيت وغيرها من الأمكنة تظل مرجعا يحيل على العالم الخارجي وتحولها إلى أفكار وصور في النص هو ما يمنحها القدرة على تجاوز واختراق الواقع، وهو ما ينتج بعد ذلك حركة الصورة باتجاه الداخل، فعند الحديث عن المنفى لم يكن المكان محددا بجغرافيا معينة يمكن حصرها في صورة بصرية بعينها،بل كان هذا المكان مجالا مفتوحا على المساحات المختلفة فهو منفى لافتقاد عنصر الانتماء والاستقرار فيه وأؤكد على الجانب النفسي والوجداني لهذا البعد، ورغم عدم ارتباطه بأمكنة محددة فإنه مكّن الخيال من الحركة عبر فضاءات الذاكرة والحلم وعوالم الذات ممثّلة في مساحات شاملة تصبّ في معاني الوجود الإنساني .

### 2-7-2 شعرية الصحراء:

ارتباط الصحراء بالشتات الفلسطيني كان له أثره في تركيز الصور المختلفة للمكان الصحراوي على دلالات المنفى ولغة الرحيل والسفر والتيه والغربة، وفي بعضها تحول مشهد الصحراء إلى مساءلات فكرية ووجودية تعيد مناقشة حلم العودة ووضعية الوجود خارج المكان، وبالتالي فإن هذه الأبعاد "المنفى" منها على الخصوص،قد أسرت الخيال في موضوعة الغربة والمنفى كنواة دلالية تتحرك في مستواها صور المكان الصحراوي وما يثيره في الذاكرة من معالم ومرجعيات تاريخية وثقافية بوجه عام، لكنها قد تكتسب أبعاد نفسية وتأملات وجودية.
وعلى مستوى حضور الصحراء في المدونة الشعرية الفلسطينية، ومقارنة بصورة البحر فإنه كان قليلا،وربما يعود ذلك إلى ذاكرة البحر الغالبة على خيال الشعراء كبوابة للمنفى وللعودة، إضافة إلى كون البحر والصحراء بنيات تشترك في كثير من الظواهر ممّا يمكّنها من حمل رسالة مشتركة مادامت خلفية الأرض والمنفى تشكّلان النواة المشتركة، ولذلك فإنها تأخذ سمة التحولات المستمرة متجاوبة في ذالك مع ما يتفق عبرها من حاجات دلالية وجمالية، وباعتبارها بنية مكانية قابلة للتحول فإنها تكتسب خصوصيتها كعلامة رمزية خاصة في إطار مرجعيتها وما تعلّق بها من موروث ثقافي ومعرفي، ولذلك وجدت الصحراء كبنية ارتبطت بالمنفى غالبا، واحتفظت بصورة التيه والرحيل الماثلة في الذاكرة إذ أنها تعيد صياغة أبعاد المنفى من منظور آخر لا يختلف عن صورة البحر إلا من حيث جزئيات وتفاصيل طبيعة المكان.
ففي مجموعته"مجنون عبس"[(2)] يستعيد محمّد القيسي الصحراء باعتبارها موروثا ثقافيا مشبعا بتراكمات الذاكرة وبصريات المكان، وطبيعة الحياة، حيث تشكل هذه المطولة الشعرية

---

1- عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء. ط1/1999. ص:161

2- محمد القيسي.الأعمال الشعرية. ج3. ص: 181-334

نموذجا للحياة والإنسان، فالذاكرة التاريخية تحيل نص الصحراء على عالم الشاعر "عنترة بن شداد العبسي"، فتستدعي سيرته وقصته وبيئته،وتمزج من خلاله الماضي بالحاضر. واستنادا على هذه الخلفية الثقافية يتوحّد الشاعر القديم بالشاعر الحديث، ليصبح القيسي هو نفسه الشاعر العبسي،والسيرة القديمة تروي السيرة الحديثة، حيث تتبادل الذات (الشاعر) الأدوار مع شخصية عنترة وتتناوبان في تفاصيل البحث والحوار والرحيل، وتنويع الوجود في الأمكنة والمحطات المختلفة. كما أن موضوعة البحث عن الحبيبة –ذاكرة عنترة– تتداخل مع الأرض الحبيبة– ذاكرة القيسي– لتشكل ذاكرة مشتركة ترتبط بقصة الرحيل والبحث في المكان عن المكان.

تأخذ نصوص هذه المجموعة بعدا ملحميا، تؤسس القصة الشعرية شكله وجنسه الأدبي الذي يوفر للشاعر حرية التنويع في مختلف المستويات. وما دام الجنس الشعري يقوم على القصة فإن تفاصيل الحدث تستند على المكان "الصحراء " كعنصر فاعل في بناء الصورة وكخلفية تتداخل الذوات وتتمازج في مستواه.وإذ لا يتسع المجال لدراسة تفاصيل القصيدة،وتنويعاتها المختلفة أكتفي بالتركيز على صورة الصحراء يفتتح الشاعر قصته الشعرية باستحضار عناصر المكان وخصوصياته، يقول الشاعر :

في سعف النخيل
في الكثيب المترامي الذي كجسد عائم
في الرمال التي تسفها رياح انتظاري
في التواءات الصحراء وانثناء الغيم
في الرماح التي أوزعها منذ طفولة حبي
في حصاني وصدري
وبيوت المنفى
أغمضت عيني وانتظرت يقظة دم
يقظة ما كان يموت
أبحث عن جنوني القديم
عما يجعل الغناء يدا وسفينة
وعمّا يسند هذه القامة
قامة نخلة تترامى في خاصرة بعيدة .وتبث نشيدها
كأنما إيذان بموت
أو صحوة متأخرة [1]

يحضر امتداد الصحراء متداخلا بكينونته في الذات، إذ ينجز واقع الغربة والمنفى وفي هذا التداخل تنبعث الصحراء بجزئياتها من الداخل ممتزجة بذاكرتها التاريخية، في المكان"سعف النخيل الكثيب المترامي ،الرمال،التواءات الصحراء" تحضر صفة الاتساع والامتداد عبر النعوت المرتبطة بالجزئيات "المترامي، عائم ،التواءات"وهو ما يعكس الطبيعة الرحبية المفتوحة على المدى، غير أنه مدى يتسع في الداخل مثلما تسكن الصحراء داخل الذات، وعبر هذا الاتساع تمتد الرؤيا لاستنطاق ذاكرة المكان"أبحث عن جنوني القديم " وعن

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية ج3 . ص:187

وسيلة لاحتواء مفهوم الاتساع وكثرة التفاصيل، ومن ثمّ بداية الرحلة انطلاقا من مكانية القصيدة وفضاء الرؤيا " أغمضت عيني، أبحث عما يجعل الغناء يدا وسفينة"، والانتقال في النص يتجلى كحركة داخلية نفسية يترجمها الفعل"أغمضت" فهو مصدر التجربة وباعثها، ودليل الرؤيا في البحث عن المكان، ولذلك تبدو سلطة المكان في أسره للتجربة الشعرية وامتلاكها مادام يشكل خلفيتها الموضوعية، وهو ما يمكننا من التساؤل من أين للمكان كل هذه السلطة التي تجعله يهيمن على الذات وتجاربها فيه؟

هنا نتذكر أن الاتصال بالمكان لم يكن في النص بصريا أو تراكما وصفيا للمشهد الطبيعي الماثل في الصحراء، فالتجربة النفسية هي التي أوحت بهذه الصورة،وهي التي أسست التواصل الداخلي مع المكان، حيث أن واقع المنفى كتجربة معيشة كان باعث الإحساس بالوجود خارج المكان،ولذلك فإن الصحراء ارتبطت في الخيال بالغياب والنفي والتيه والمجهول، ومن ثم تكتسب الصورة الشعرية للصحراء خصوصيتها كتجربة ذاتية لها تنويعاتها الخاصة من خلال ثنائية الذات والموضوع، ولها قدرتها التحويلية على مستوى اللغة حيث أن موضوع المنفى يتجلى عبر أمكنة الصحراء وتفاصيلها المختلفة، فالكثيب والرمال والنخيل والبعد تمنح الصورة الشعرية نماذج مكانية متنوعة تعكس مدى ارتباط التجربة النفسية بها، كما تُظهر أثر المكان في إنتاج الموضوع. وعلى" مستوى الصورة الشعرية فإن ثنائية الذات والموضوع متنوعة، ذات وميض مفاجئ، نشطة في تحولاتها المتدفقة دون توقف"[1] .

ومن خلال تجربة الذات في المكان فإن صورة الصحراء تتقاطع مع فكرة الموت كنهاية متوقعة للضياع والتيه "قامة نخلة تبث نشيدها كأنما إيذان بالموت" لكن الملفت في الصورة هو أن تكون "النخلة" هي المعرضة لهذا الاحتمال، وهنا يفتح الشاعر نص الصحراء على فضاء الوحدة "فالنخلة" تقاوم من أجل البقاء عالما تغطيه الكثبان والرمال المتحرّكة وبذالك فهو عالم مفتوح على الموت لأن الصحراء تحوّلت مرادفا له .

وعند البحث في كيفية التوحّد بين الذات والصحراء، نكتشف أن عالم الوحدة هو الباعث الرئيسي لعالم الصحراء، وهو ما يفسّر أيضا حضور هذه الجغرافيا في الداخل، لأن الوحدة في المنفى شكّلت عالما شاسعا محفوفا بالمخاطر ومحاذير المجهول وهو نقطة التقاطع بين عالمي الداخل والخارج، إذ أن الذات في بحثها عن الأليف لا تجد إلا الأغنية وسيلة للخلاص" أبحث عن جنوني القديم عما يجعل الغناء يدا وسفينة".

ههنا يبدأ البحث عمّا يلغي المسافات ويوحّد بين الأزمنة والأمكنة، فالخلاص من التيه في عالم الوحدة/الصحراء تكون وسيلته المتاحة"الأغنية"أو النشيد وبذلك يحدث التبادل بين الخارج والداخل، لتتحوّل القصيدة عالما شعريا تلجأ إليه الذات للخلاص من خطر التلاشي في صحراء الوحدة والغربة، فيصبح"فاعلية الشعر وطاقته الإجرائية الهائلة كامنة في مدى انتشاله للإنسان من مخالب الزمن التعاقبي الذي يمضي به على درب التلاشي والزوال وإدراجه داخل زمن الشعر"[2].

ويبدو أن زمن الشعر محكوم بزمن اللغة والصورة فعندما يتحول النص مكانا تتداخل فيه

---

1- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 19

2- محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية. الدار التونسية للنشر. ط1 1992.تونس. ص:226

المفاهيم الموضوعية للزمن والمكان،وعلى مستوى الصورة تتوحّد الأشياء وتتحول إلى مكانية وزمانية يشكّل مساحتها وأبعادها الخيال ومساحات الأفكار والرؤى، فتوظيف الشاعر للحرف "في" بداية الصورة يحيل مباشر إلى مفهوم المكان، أو الكينونة في فضاء معيّن، ولذالك تعاقبت الإشارات المكانية في النص لتجزّء عالم الصحراء عبر التفاصيل المختلفة، زمن ثم تفتح للذات وللتأملات إمكانية توحيد العناصر المتنوعة إذ أن التنوع في حدّ ذاته لا يكرّر المشهد في حدّ ذاته بقدر ما يوحي إلى نسبية التنويعات وعلاقتها بالتجربة النفسية لحظة ميلاد الرؤيا الشعرية، ولذلك ربطت صورة المكان بين عناصر متباعدة لا يفكّك مغالقها الدلالية إلا القراءة التأويلية، ونلاحظ كيف أن الشاعر يجمع بين الرمال والجسد" في الكثيب المترامي الذي كجسد عائم" وبين الغيم والصحراء" في التواءات الصحراء وانثناء الغيم"، واضح انطلاقا من هذا التنوع اتجاه الخيال إلى تجاوز الثبات بإحداث حركة التبادل بين الأشياء فالمكان الصحراء هو نفسه المكان الجسد، والتشابه بينهما لا يخضع لمنطق عقلي وإنما لمنطق حرية الخيال في التركيب بين العناصر، فالصحراء والجسد لا يجمع بينهما إلا البعد المكاني باعتبارهما مساحة لوجود الذات،كما أن الغيم والصحراء لا يربطهما إلا دلالة الغموض والضبابية والمجهول، فالغيم يحجب نور الشمس كما الصحراء يصعب عبور مسالكها، ومن ثمّ فإن تأملات الصحراء تثير الذات لتأمل المصير المجهول المستتر بواقع المنفى،ومهما كان امتداد مساحتها ومجاهيلها فإنها تصغر أمام المجاهيل الماثلة في الذات :

تضيق البرّية وتضيق الصحراء
تضيق العبارة
ويضيق الحي
أضيق بروحي
تلك التي لا يسعها جسد وحيدْ
ولا تروم إلا ممرا صغيرا
وجوادا إلى مآذن عبس . [1]

تقوم صورة الضيق مقابل الاتساع الذي توحي به الصحراء،وهنا يؤسس المكان لمنطق الجدل الكامن في ثنائية الامتداد والضيق،غير أنه ضيق يلف كلّ الموجودات "العبارة، الحي،الروح" هو إذن ضيق الوحدة والمجهول والعزلة حتى لكأنّ الشاعر لا يجد خلاصا من هذه الوحدة غير العودة للذات لمحاورتها ولتبادل المراكز معها،غير أن صورة الضيق التي توهم بالخارج إنما تتعمّق بضيق الداخل، لينتج بالوحدة فضاء خارجيا ينتج الوحدة ببعدها الوجودي.

وهنا تتوقف صورة المكان عن إنتاج لوحة مشهديه لعالم الخارج لأن هذه الصورة اللوحة لا تتسع للخيال،فهي تضيق بالتجربة التي ترتادها الذات " أضيق بروحي تلك التي لا يسعها جسدي الوحيد"، وعبر هذا العالم الداخلي تستعيد ذاكرة المكان ملحمة عنترة، في بحثه عن الخلاص ليعادل الشاعر بين سيرته في طلب الوطن وسيرة عنترة في طلب عبس/عبلة، فالقاسم المشترك هو البحث عن الحبيبة" ولا تروم إلا ممرا صغيرا وجوادا إلى مآذن عبس"،

---

1- محمد القيسي ج3 ص: 200

ومن هذه الخلفية تنبعث الصحراء مرة أخرى مسرحا لرحلة البحث عن الوطن، لأنه بالنسبة للذات طلب للوجود :

وراح يضرب في الصحراء
خفيف الخطى
خفيف الشجن
ليس همُّ المهر طول المسافة
ليس الغرباء
أو الرحلة المقفلة [1]

يتحول الخطاب الشعري إلى الآخر من خلال الإشارة إليه بفاعلية الغائب "راح" لكن هذا الغائب لا ينفصل عن الأنا الحاضر إذ أن عالم الوحدة يستعيد رفيقا من الذاكرة، الذات الشاعرة تتبادل الحضور بين الشاعر وشبيهه في المصير(عنترة)، ما دام موضوع البحث واحدا، ولذلك تتداخل الأزمنة بين ماضي الذاكرة وحاضر اللحظة، وكأن الإحساس بالوجود يستدعي الإفلات من زمن الراهن، وهو ما يجعل تأملات الذات تتكئ على الذاكرة لتجاوز الوحدة المعاصرة باعتبارها تجربة وجودية "ولمّا كان الزمن كديمومة هو الذي يوقع التجربة البشرية الشاملة هو وحده القادر على الاتساع إلى درجة تسمح باحتواء التجربة التي بدأت في البدء ، ومن هنا يتبين لنا من جديد لماذا ينشدّ الشعر إلى لحظة البدء.إن تلك اللحظة ممعنة في المضي"[2] لحظة البدء.إن تلك اللحظة ممعنة في المضي"[3].والزمن هنا لا ينفصل عن المكان في تحولاته المختلفة إذ أن تجربة المكان ترتبط به، كما أن المكان حارس هذه الديمومة"[4]،فالصحراء هنا تتخلص من كلّ تحديد مكاني" ورحت أضرب في الصحراء" لتتقمّص مفهوم الامتداد والمجهول المعادل للتيه، ومن ثمّ فإن التنويعات والتفاصيل السابقة تنهض بهذه المهمة الدلالية والفكرية ليكون المكان مصدر وغاية الأبعاد التي تقوم عليها صورة الصحراء.

تتحول الصحراء في النص من بعدها الطبيعي ونماذجها العالقة في الخيال إلى تجربة تاريخية تزاوج بين القديم والمعاصر، وتعيد إنتاج تجربة الإنسان في المنفى والتيه،فالصحراء هنا قصيدة داخل القصيدة، بها استعاد الخيال قصة عنترة بظلالها الإنسانية والموضوعاتية، كما وحّد الخطاب،عبر صورها، بين الأنا (القيسي) ونظيره(عنترة)، فكل الصفات تشترك في إنتاج نفس الذات الفاعلة في النص، وحين تستنطق الصورة الذات تلتبس الضمائر عند الإشارة إلى المتكلم أو المخاطب، فالمشار إليه واحد في الحالين ،لأن الخطاب الشعري ينتج فضاءات الصحراء من الداخل وبذلك تخلّص من منطق الزمن ليستبدله بزمن التجربة الراهن

بين جوادي وخيام ذويكْ
شمس لاهبة تصليك
بين يديّ

---

1–محمد القيسي. السابق.ص:205
2– محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية. ص: 227
3– محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية.ص:199
4– Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu topique de l'inspiration. P : 50

وبين جريد النخل
أناشيدُ هوى
ومواعيد تلوب تناديكْ
وسماوات تنطفىء الآن
وتسّاقط شهبا
تُرديني اليوم وترديك[1]

تتشابك الذات المتكلمة بعلاقاتها المكانية المختلفة من خلال التشبث بالأشياء التي تمنح المكان هويته الصحراوية وطابعه البدوي، فالجواد والخيام والشمس اللاهبة وجريد النخل عناصر تعلن هوية المكان وخلفيته الثقافية ، كما تحدد طبيعة العلاقة بين الذات المتكلمة والمكان، فبالإضافة إلى التيه والركض خلف المجهول يحضر الحب باعتباره نموذجا ثقافيا جديدا يضيف علاقة أخرى تجمع بين المتناقض، التيه والحب والحنين، وإذا استقرّ في الأذهان أن المخاطبة هي المحبوبة، فإن التيه والاحتراق والمجهول وكلّ أشكال المعاناة التي تحاول الصورة استثارتها في ذهن القارئ، تعيد الانسجام إلى المشهد بإضفاء دلالة التضحية عليه، والتي تتجه إلى أقصاها عندما تعود صورة المكان إلى ثنائية الظلام والنور أو الموت والحياة.

فالخيال يعيد الصحراء إلى النمذجة الثقافية الكامنة فيه والقائمة على مجموعة ثنائيات تجمع بين العلاقات المتباعدة، فبجانب الشمس الواضحة والسماء المفتوحة" شمس لاهبة" تقوم صورة الظلام والتيه والفناء عندما "تنطفئ سماوات..وتسّاقط شهبا"لينتهي المشهد بالموت "ترديني وترديك"، فالخيال يحشد كل الجزئيات الممكنة التجسيدية والذهنية ليجعلها فضاء مثيرا للإدهاش فكريا وبصريا وبذلك تصبح" مكانا شديد الإثارة بصريا وذهنيا ونفسيا" فعمد الشاعر إلى إطلاق صدمة الدهشة البصرية ممزوجة بدهشة ما تحيل إليه من عوالم تتداخل على مستواها التجارب الذاتية والتاريخية وتمزج في فضاءاتها بين الخاص والعام :

يوم حامضْ
يوم من ملح وحصى وعساليجْ
وكثبان تمّحي أو تسيلُ
مزيلةٌ آثاري وخطاي
يوم من نتوءات وذاكرة
يوم يتفتّح في نوم هادئ
أو غياب بنكهة أبدٍ ثقيلْ
يوم من بداية غامضة
يتكرر كالضحى والموج
وفلوات محتشدة
بطيور خريف بعيد
بنوافذ لاتنام على ضيم أو خديعة
ونوافذ مستسلمة في ديار نجد[2]

1- محمد القيسي. السابق. ص: 207
2- المرجع نفسه.ص: 211

يعيد الشاعر بناء عالمه الذي يتمثل الصحراء في تجربة الغياب والغربة، وكأن صورة المكان تتمركز في اللامكان،فيفتح المشهد على آنية اللحظة المتكررة في الزمن،وبتكرارها يركب تنويعات المكان المرتبطة بنفس اللحظة التأملية،"يوم حامض، من ملح، وحصى وعساليج ،من نتوءات الذاكرة ، غياب ،بداية غامضة، فلوات محتشدة،نوافذ لا تنام" تلك هي الصورة الماثلة للمشاهدة البصرية وللرؤيا التأملية، فمشاهد المكان تمعن في بعث صور العزلة والعقم ولا تنتهي إلا على أفق معتّم يتأرجح بين بداية غامضة ونوافذ مستسلمة". بهذا التنوع ينتج المكان"الصحراء"تنوع دلالاته وأبعاده،وهنا يفتح بوضوح على ذاكرة مثقلة بقصص الرحيل والهجرة وخرافات عبور المفاوز،كل هذه العناصر تركّب بعدا قدريا،يحاول أن يجعل من التيه والغربة قدرا على الذات متأبّدا فيها، فحتى الأحلام تستسلم لهذا القدر " ونوافذ مستسلمة في ديار نجد".

وفي هذا البعد تفتح تجربة الصحراء على مفهوم المقدّس إذ تكتسب الرحلة خلفية دينية تستعيد مفهوم عذابات الرحلة نحو غايات نبيلة تمنح الذات القدرة على مواجهة مأساة الرحيل ومصاعبه، فتغريبية الذات في المكان تكتسب بعدا خاصا حينما تتحول إلى تغريبية ورحلة جماعية "وفلوات محتشدة بطيور خريف بعيد" باتجاه نفس النوافذ والأحلام، فهذا الرحيل الجماعي يستند إلى خلفية البحث عن أرض ومستقر ووجود نهائي يحاكي قصص الرحيل القديمة(التيه في سيناء) والهجرة من مكة إلى المدينة، فطبيعة المكان" الصحراء" تختزن هذه الأبعاد دون أن تصرّح بها، ومن ثمّ فإن قصة عنترة وعبس، المنبثقة من صحراء نجد لا تبعث في الصورة مجرد سيرة الشاعر القديم بل إنها تتجاوز سيرة الإنسان إلى سيرة المكان الذي يظل يحتفظ بغزارة إحالاته :

بعيدا وسط غبار الصحراء  
بعيدا يدعّونني  
بعيدا  
فأيّ مراكب رملية تقلني إليك  
ويا جوادي  
ها إنك لا تشكو من طعان أو رماح  
لا عبرة ولا حمحمة  
في حومة هذه التغريبة الجديدة[1]

يزاوج الخطاب بين ذاكرة المكان وواقع الغربة، فمن سيرة عنترة ورحيله في الصحراء بعود الشاعر إلى واقعه الممعن في الرحيل لتصبح الصحراء رمزا للامتداد النفسي والمكاني، فالبعد والغربة من أهم العناوين التي تقوم عليها موضوعة الصحراء، وعلى مستواها أيضا يتداخل الخاص بالواقع الراهن إذ أن موضوعة المنفى والغربة والتيه لم تكن حالة فردية بل إن تنويع الخطاب والمشاركة القائمة بين الأنا والآخر تجعل منها حالة جماعية عامة،تعكس غياب المكان،حيث أن حضورالصحراء كثيرا ما وظف ليكون عتبةومجازاإلى المكان المفقود أو المنفى، فالرحلة والهجرة والتيه لم تكن بدون غاية. وهي أيضا في حضورها تكتسب بعدا زمنيا يتضمن الدلالة على استمرار موجات الرحيل الجماعي والفردي، فقصة عنترة القديمة

1- محمد القيسي. السابق. ص: 216

هي نفسها قصة امرئ القيس التي تتجدد مع المتنبي وهي كذلك الرحلة نفسها التي يعيشها عاشها محمد القيسي ودرويش وغيرهما، وكأن الزمن في الصحراء أصبح حركة تاريخية وعودة بالمكان إلى لحظة البدء.

وضمن هذه الاحتمالات تدخل الصحراء في كثافة عالية بفضل مخزونها التاريخي والدلالي، ففي عمقها تشكّل الإحساس بالمجهول والامتداد كما كانت مصدر صور رمزية وواقعية متنوعة امتدت من الجغرافيا الشعرية إلى الصور الأكثر تجريدا، وبذلك فإن الصحراء، رغم مظاهر العقم البادية فيها، كانت بالنسبة للشاعر وللصورة أرضا خصبة مشبعة بالأفكار، حيث عبر أحاسيس الفراغ والامتداد اكتشف الخيال لغة كثيفة وذاكرة غنية بالأحداث مكّنت من تخصيب النصوص، ومن ذلك اكتشف درويش في الرمل مساحات أفكاره، يقول في قصيدة الرمل :

إنه الرّمل مساحات من الأفكار والمرأة
فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا
في البدء كان الشجر العالي نساء
كان ماء صاعدا ،كان لغة
هل تموت الأرض كالإنسان
هل يحملها الطائر شكلا للفراغ[1]

بين الرمل والفراغ يمدّ خيال الصورة مساحات الرؤى والأفكار،وهنا تتشكل الصحراء من مكوناتها الطبيعية "الرمل" ودلالات الامتداد "مساحات، بحيث يأخذ المكان شكل أشيائه وخصائصه، لتحوّل هذه العناصر من مفهومها الحسي البصري إلى مفاهيم مجردة تحتفظ لأثر المكان فيها دون أن تشير إليه، فمساحات الأفكار تبعث بعدا جديدا في صورة الرمل يرتبط بأفق الرؤيا وامتدادها في الزمن ، إذ يأخذ الرمل عنصر الزمن من خاصية الحركة فيه كما أنه تجلي نفسي للوحدة والعزلة والإحساس بالضياع. قد يكون الرمل زمنا أوذاكرة أو امتدا نحو مستقبل مجهول ومهما تنوعت إمكانيات التأويل فإن الخلفية الزمنية تظل ماثلة فيه لأن الامتداد في المجهول وعبر مساحات الأفكار يصبح نوعا من الاحتمال أو القدرية الممكنة التي تحاول قراءة الرمل بتحويله إلى سؤال يبحث في موضوع الوجود، "فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا".

تتوزع صورة الرمل عبر مساحات فكرية تنتج المدهش والغريب، وتجمع ما لا يُتوقع، الرمل، الشجر العالي، المرأة ، الماء ،اللغة الأرض والموت والحياة.. إنه نسيج خيالي تائه بين الأشياء والموجودات وكأن الشاعر لا ينتمي إلى أي شيء أو أن هويته الفراغ والعدم،"فالرمل الذي خبرناه في قصائد سابقة بمساحات من الأفكار والمرأة ، فكل حبة رمل لها ذاكرة(ذاكرة الرمل)،والذاكرة أفكار ،لذا فهو في امتداده مساحات من الأفكار ،وأما تشبيه الرمل بالمرأة ،أو بأعداد النساء فقد كانت أوجه الشبه هنا متعددة :النعومة الاشتعال الاستنبات، الرحم ،الانتشار،الاستيعاب والزمن. وهذا التشبيه وضع الرمل(العدم) موضع الوجود، مثله في ذلك مثل الأفكار ، ومن ناحية أخرى فإن تشبيه الرمل بمساحات من الأفكار والمرأة هو تشبيه من صلب التراث العربي والتاريخ العربي، فمن المعروف أن

---

1- محمود درويش. الديوان.ج1 . ص: 609

العرب كانوا يقرأون أفكار الرمل ،وما تتبع الأثر وفنونه وعلومه ..فآثار الرمال في الصحراء وعلى شواطئ البحار تعتبر دفترا أو كتابا رمليا أو مساحات من الأفكار مكتوبة على الرمال وكان الرمل"[1]

يتجه الخيال بصورة الرمل إلى أقصى احتمالاتها، ويتكئ على دلالة الزمن فيه ليجمع بينه وبين المكن كما أنه بداية ونهاية الاحتمال :

البدايات أنا
والنهايات أنا
والرمل شكل واحتمال
برتقال يتناسى شهوتي الأولى
أرى فيما أرى النسيان، قد يفترس الأزهار والدهشة
والرمل هو الرمل ،أرى عصرا من الرمل يغطينا
ويرمينا من الأيام
ضاعت فكرتي وامرأتي ضاعت
وضاع الرمل في الرمل [2]

يحاول الشاعر أن يصل بتوحيد الزمان والمكان إلى أقصى المساءلات الفلسفية للذات في مواجهة الخارج، فمركزية "الأنا" التي تجعل من الذات بداية ونهاية السؤال تأخذ الشعرية إلى حدود الأسئلة الفلسفية، والأنا في النص يعلن وجودا وتمركزا يقابل ويتحدّى وجود الآخر غير المعلن، إذ أن تجربة التيه والمنفى تكشف هذا الاحتمال،وفيها"ارتبط الشعر بالتجربة الحية المعيشة الخاصة بالشاعر منطلقة من وجدانه وإحساسه،وغدت في هذا الارتباط أناه الشاعرية في مواجهة الوجود الخارجي..فكانت ترى بعين بصيرتها الباطنية ما لا يرى وتنشد وقد انغلقت على ذاتها ما لا ينشد"[3].

لا تحدد الحركة بين البداية والنهاية اتجاها في المكان لأنها اختصت بتحولات الزمن وأثره في فهم الخارج، ولذلك يرتبط الرمل بالرؤيا،وبها يستمر تحويل الأشياء البصرية إلى مفاهيم تبعث دلالة المكان باعتباره مساحة للعقم والعدم،إذ يصبح الرمل صفة أساسية لعصر الأنا "أرى عصرا من الرمل يغطينا ويرمينا من الأيام"، كما تتحول ذاكرة المكان سببا للنسيان مادام الأنا خارج الزمن ، فالإحساس بالضياع والعدمية يطغى على الصورة فلا تبعث من صورة الرمل "الصحراء" سوى دلالة العقم والعبثية والعدم "ضاعت فكرتي وامرأتي ضاعت وضاع الرمل في الرمل" يتمسّك الخيال بصورة الضياع كدلالة عامة يبعثها مشهد الرمل، ويمتد ذلك إلى تلوين التاريخ(الذاكرة)والواقع (العصر) بنفس السوداوية، ولذلك يمعن في إحاطة الأمكنة وما يدلّ عليها بفكرة الضياع والخروج من الحياة إلى العدم :

والرمل جسم الشجر الآتي
غيوم تشبه البلدان
لون واحد للبحر والنوم

---

1- شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 355-356

2- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ص: 610

3- نعيم اليافي. الشعر والتلقي. دراسة في الرؤى والمكونات. الأوائل .دمشق .ط1/ 2000.ص: 203

وللعشاق وجه واحد
وسنعتاد على القرآن في تفسيرما يجري
سنرمي ألف نهر في مجاري الماء
والماضي هو الماضي ،سيأتي في انتخابات المرايا
سيد الأيام
والنخلة أمّ اللغة الفصحى
أرى فيما أرى مملكة من الرمل على الرمل[1]

يتطور شكل الرمل من المفاهيم المكانية ليصبح نصا للسيرة التاريخية على المستوى العام، وهنا يتحول الأنا من موقع الخاص إلى السيرة الجماعية، فالرمل لا يتهدد مساحات الأفكار فحسب، بل يمتد إلى الأمكنة لتصبح هي الأخرى خارج الوجود "الرمل...غيوم تشبه البلدان". الغيوم أو الضبابية أو العتمة شملت كل شيء بما في ذلك القيم، فالشاعر ينتقل بأبعاد الرمل من المفهوم الفلسفي الوجودي،إلى مفهوم نقدي يذهب في اتجاه فلسفة تاريخية تحاول أن تقرأ شعريا الواقع الخاص والعام. ومن ثمّ يتحول المكان/الرمل إلى بعد زمني ستقرئ التجربة التاريخية للمكان وبذلك تصبح فكرة المكان مجرد تحول مفاجئ في تاريخ الأفكار"[2].

وضمن هذه التحولات تصبح صورة الرمل مؤشرا مكانيا يوظفه الخيال لتخصيب النص بوحدات مكانية ترتّب تحولات مختلف البنى المرتبطة بها، فالبلدان والشجر والغيم والنخلة والمملكة .." يمكن أن تُعتبر نتائج لتحولات الرمل الذي يمنحها خلفيتها الدلالية والفكرية نظرا لطبيعة التجربة التي تحكم مختلف العلاقات بين هذه الوحدات.

وفي نص درويش– كثيرا – ما ارتبطت الصحراء بهذه الخلفية التي تمزج الشعري بالفلسفي بالتاريخي، وعلى مستواها تحضر الذاكرة التاريخية والثقافية ضمن منظور يتصور العلاقة بين البنيات المكانية والصحراء باعتبارها مؤشرات دلالية ترتبط بالفضاء الكلي للصورة،معتمدة على خلفيتها الثقافية، حيث أن الصحراء لم تعد مجرد جغرافيا شعرية يستلهمها الخيال لتشكيل صورة المنفى أو الضياع أو الرحيل، بل إنها تكثيف معرفي للصورة تتجاوز حدود التشكيل الشعري لتصبح استثمارا فكريا وفلسفيا يتعمق في إثارة القضايا المختلفة، يقول الشاعر:

من آدم المحكوم بالصحراء حتى آخر الأعداء من أبناء أمي
أأنا الوحيد المستباح كشمس آب وتسميات الآلهة؟
سأمزّق الصحراء فيّ وحول أجوبتي سأسكن صرختي ، أنا من رأى
أنا من رأى في ساعة الميلاد صحراء فأمسك حفنة العشب الأخيرة
سأكون ما وسعت يداي من الأفق
سأعيد ترتيب الدروب على خطاي
سأكون ما كانت خطاي [3]

---

1- محمود درويش. الديوان.ص: 611
Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu topique de l'inspiration 2
3- درويش الديوان ج2 ص : 317

إن التصور المرتبط بالصحراء،يقوم على إعادة إنتاج المكان فكريا وعبر معطيات اللغة، فالصحراء هنا واقع متخيل ومجموعة دلالات تنتج المكان وفق حالة نفسية انفعالية معينة، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال تصور علاقة الامتداد في المكان والزمن بالصحراء، فبين "من" و"حتى" يفتح الخيال مجالا شاسعا للامتداد في الزمن وهو بذلك يختصر تاريخ أزمة الإنسان في الوجود، ويعود إلى فكرة المنفى كظاهرة ارتبطت بحياة الإنسان منذ بداية الخلق.

تعيد الصحراء إنتاج المنفى والموقف منه، من خلال ما يقدّمه النص من إشارات التي عبر العلاقة الخفية بين الصحراء وآدم والأنا، حيث يجمع في مفهوم المنفى الجماعي بين قصة خروج آدم من الجنة وخروج الفلسطيني من أرضه، فقصة النفي لا تهتم بفعل النفي في حدّ ذاته وإنما بامتداد هذا الفعل في الزمن حيث أن استمرار النفي في الحاضر وتوقعه في المستقبل يصبح الدلالة المهيمنة على خلفية الصحراء "من آدم المحكوم بالصحراء حتى آخر الأعداء من أبناء أمي"، كما أن الخيال يبقي على فكرة القدرية من خلال ما توحي إليه لفظة "المحكوم" وهنا يرتفع بالدلالة من كونها مجرد إثارة موضوع المنفى إلى مناقشته فكريا وفلسفيا .

ومن هنا يعود الأنا إلى الثورة على القدر بإطلاق الاستفهام الاستنكاري الذي يختزن فكرة الرفض والثورة "أأنا الوحيد المستباح كشمس آب وتسميات الآلهة؟. تتسع صورة الصحراء إلى المفاهيم الكلية لتجربة النفي،في جانبها التاريخي والإنساني والثقافي، وهو ما يفتحها على قابلية تأويلية لأن المكان هنا (الصحراء) صورة شعرية أي أنه من مكونات العمل الشعري، ولذلك هو "ذو طابع مفتوح من الوجهة التأويلية"[1]، وهذه القابلية تتشكل في صورة الصحراء من خلال تخصيب النص بالمكونات الرمزية والمجازية التي تعكس مختلف القضايا التي يحاول النص إثارتها باستغلال الذاكرة الثقافية العامة ،فالتوحيد بين الأنا وآدم، وبين الأنا والآلهة يخفي من الكثير من الإشارات التي تحاول استيعاب كمّ معرفي هائل ومتراكم، بالإضافة إلى "اللجوء إلى لغة مليئة بالمفارقات وتوظيف الصور الخارجة على الفهم العادي، ما يستهدفه الشاعر من وراء كل هذا ليس مخاطبة القارئ بصورة تقريرية مباشرة بل الاستغناء عن ذلك بالإلماح والإيحاء."[2] .

صورة الصحراء،أو الرمل بإنتاجها من الداخل، لا يبعثها الخيال كصورة حسية زاخرة بالمساحات الجغرافية، بل ترد بمستوى تجريدي يحاول استيعاب الواقع وتجاوزه إلى مناقشة المفاهيم الكبرى التي تحاول الذات وعيها وإعادة إنتاج مفاهيمها وفق تصور للمكان يحاول استيعاب فكرة الوجود في المكان شعريا. وبارتباط الصحراء/الرمل، بالفراغ والمنفى والمجهول، فإن الصورة تتجه إلى البحث في إمكانية الوجود في المكان وإن كان ذلك قدرا على الذات أو الإنسان، وفي هذا السياق تتحول الصورة من مجرد المساءلة إلى الثورة على القدر، بدء من الإرادة في التغيير "سأمزق الصحراء وحول أجوبتي سأسكن صرختي". ويربط هذه الإرادة بالعودة إلى التمركز في الذات بتحويل الحطاب والفعل اتجاه الذات " أنا من رأى، سأكون، سأعيد ترتيب .."

1- عادل ضاهر. الشعر والوجود. دراسة فلسفية في شعر أدونيس. دار المدى للثقافة. دمشق. ط1./2000. ص: 85

2- المرجع نفسه. ص: 84 .

صورة" سأسكن صرختي" تستلهم المكان بمفهوم الوجود، ووعي الذات لمقامها في الجسد، فالصرخة ليست مجرد دلالة على الثورة ، بل هي إعلان للوجود يغير مفهوم الصحراء من الداخل وينتج مكانا بديلا للرمل ولعصر الرمل غير أنه موجود في الداخل وفي لغة القصيدة وبالتالي فإن الصحراء تتحول إلى مكان يستلهم الشاعر فضاءاته الدلالية، حيث أن بعض الشعراء يشيرون بوضوح إلى هذه الأماكن المستلهمة باعتبارها أمكنتهم "[1] .

الرمل باعتباره مصدر استلهام الشاعر ومبعث الصورة الشعرية في النص، وبالإضافة إلى بعده الزمني، وما احتفظ به من دلالة الحركة والتبدل الماثلة في الجغرافية الشعرية، وبارتباطه بوجود الذات من خلال دلالة القدرية ، يتحول إلى منتج لمفهوم الحرية الإنسانية كفكرة تداعب وجود الشاعر، حيث أن توزع بنية الرمل على مستويات التاريخ والجغرافيا والزمن وما يمكن أن تنطوي عليه المستويات ، يجعل من المكان الرمل/الصحراء مصدرا قابلا للتحول ولتقمّص مختلف الرؤى والنوازع الفكرية التي يمكن أن تنتجها الصورة الشعرية المتمثّلة للمكان،وهذه المرونة تستمدّ قوتها وسحرها من قدرة المكان على إنتاج الأبعاد المختلفة مهما كانت درجة انسجامها أواختلافها،يقول الشاعر:

أمشي
وأغيب الآن في عاصفة الرمل
سيأتي الرمل رمليا
وتأتين إلى الشاعر في الليل،فلا
تجدين الباب والأزرق.[2]

لا تختفي صور التفاعل بين الأنا(الذات) وما تضفيه على المكان من تصورات تعكس طبيعة العلاقة بينهما، فالرمل لا يبتعد عن مفاهيم سابقة تمحورت حول دلالات التيه والحركة والغياب، غير أن الصورة المكانية تمعن في توليد الأبعاد الوجودية التي تحاول الذات إثارتها من خلال العلاقة بين الحركة في المكان والغياب في نفس المكان "أمشي وأغيب في عاصفة الرمل"، وهو ما يثير الانتباه إلى مسألة الغياب في حدّ ذاتها وإن كانت نوعا من التراجع عن فكرة الحرية في الوجود المثارة سابقا أم في استمرار في نفس المعنى؟

وإذا عدنا إلى فكرة التمركز في الذات يمكننا تفسير الغياب بالعودة إلى وعي حالة الذات في مقابل الوجود في العالم الخارجي الغامض، "عصر الرمل" المضطرب، وبالتالي فإن الغياب هنا قد يكون غيابا عن هذا الخارج ولا انتماء إليه، يعوضه الانتماء إلى الأنا،فبالغياب يتماهى في أشياء المكان الغائب وبالتالي يتوحد مع مكانه الكامن في داخله تماما كما يتوحد مع ذاته، وهذا ما يفسر تحول الخطاب من المتكلم إلى المفردة المخاطبة، حيث أن المخاطبة تماهٍ آخر للذات،وفي النهاية لا تمتلك الذات من عناصر المكان إلا العودة إلى مصدره المستلهم أو المكان المتصوّر في الداخل "وتأتين إلى الشاعر في الليل،فلا تجدين الباب والأزرق".

يقيم الرمل جدل الحضور والغياب غير أنه جدل يستثير الداخل، فحضور الذات وغيابها يتحول إلى بحث عن وجود في المكان، لا يتم إلا في القصيدة، وكثيرا ما ردد

---

1- Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu. Topique de l'inspiration. P : 233

2- محمود درويش. الديوان ج2. ص: 611

الشاعر هذا التصور لمكان وجوده عندما "جعل القصيدة ملجأه وبنى باللغة الشعرية وطنه"[1]،ولذلك فإن الغياب في "عاصفة الرمل"أو الصحراء ينتج غيابا أكبر وعودة أخرى للذات،عبر أبواب الليل والأزرق (الصحراء والبحر)، وهي عودة إلى رؤى القصيدة " تلبي الحاجة للوجود في عالم"الذات[2].

لا تنتهي دلالات الصحراء عند حدود فكرية أو جمالية وتظل في النص الشعري بوابة مفتوحة على الحضور والغياب، كما لا يبتعد النموذج الكامن فيها عن الذاكرة التاريخية والثقافية المرتبطة بالواقع الجماعي ومأساة المنفى، إذ أن لغة الموت والاتساع والوهم والليل أصبحت من أهم معالم الجغرافيا الشعرية التي تقدّم خيال الصحراء في النص، يقول الشاعر:

مات البر الميت وارتفع الليل الغامض للأعراس
الذابلة. اتسعي يا صحراء اتسعي واسقي زهرتنا
من آل الوهم الرقراق، وصبّي رمضاء الشمس وراء
قباء مضاربنا المسكونة بالشيخ العاشق للقهوة
والعسل العذري، ارتفعي يا أعمدة الخيمة قبل
قبل سقوط القيد علينا اتسعي في حمأة هذا الموال
القبليّ وغنّي لسموم الصيف القادم[3]

يفتح الخيال صورة الصحراء،على الموت المضاعف حيث أن الجغرافيا الشعرية تحضر لتخصّب النص بدلالات الموت والضياع،فالبرميّت والليل غامض والصحراء تتسع لمزيد من الضياع. وهنا يتعامل الشاعر مع المكان كعنصر فاعل حيث أن الصحراء مركز الحدث والفعل ، فهي تتسع للضياع والموت، كما تحيل الذاكرة على الحياة فيها من خلال نموذج الحياة المرتبط بالطبيعة الصحراوية في حدّ ذاتها" قباء مضاربنا المسكنة بالشيخ العاشق للقهوة" كما تحيل إلى موروث العشق فيها" العسل العذري"، يولّد الشاعر الفاعلية في المكان من خلال تنويع أبعاده، فهو من جهة منفى وموت وفي بعد آخر ذاكرة لنموذج الحياة القائم في الصحراء والمرتبط بالذاكرة الثقافية. غير أن هذا البعد يظل يتهدده الموت والضياع بالعودة إلى صورة " سموم الصيف القادم".

هذا التنويع على جغرافيا الصحراء يرتبط بتأملات الذات المتأرجحة بين واقع البعد والمنفى ومحاولة بعث الحياة من تأملات الموت القائم في لمكان، إذ أن الشاعر سرعان ما يعود على واقع الصحراء في الخارج ليقم عليه تنويعات جديدة يظل الاتساع والموت من أهم معالمها :

غني للرمل الناشف ينداح بحلقي أو حقلي ،واتسعي لدموع الثكلى
وجراح الجرحى ،اتسعي لوضوح الشهداء
وضوء الفقراء .....
اتسعي يا صحراء، أخاف من الطير يبدل دوحته

---

1- NU (e )[20] Carnet de l'IISMM.( Textes reunnis). Mahmoud Darwiche. Juin 2002 Impression : LIGURE. P : 145

2- François Xavier. Mahmoud Darwiche et la nouvelle Andalousie.ID Livre. Simédia 2002. France. P :41 .

3- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 368

والثائر يلبس عتمة والقائد ينسى الأسوار الأولى
أخشى أن ينهار القاموس البلدي على الشفتين
ويعلو سُكّر هذا الموت منابرنا،
اتسعي يا صحراء اتسعي حتى
يغزلني الطفل الحجري طليقا في سجن مخيمنا[1]

بين الصحراء والرمل يقيم الشاعر حركة تحولات تحاور الخارج فالمكان يمتد في دلالاته من إحساس الضياع في الذات إلى الواقع لتسجيل مظاهرالضياع الجماعي، وهنا يلتفت الخيال إلى المعاناة الجماعية لتصبح مركز التحولات بدل الذات "اتسعي لدموع الثكلى،وجراح الجرحى " فالمكان يسكنه الموت والخراب ولا يخلو من رموزه ممثلة في الخوف والعتمة والهجرة،وهو قاموس الصحراء المتكرر كلما ارتبط هذا المكان بالضياع وكأنما يختزل علاماته بالأشياء التي تحيل دائما إلى معاناة المنفى والنفي والسجن وكأنها قدر مؤبد،غير أن هذه الصحراء تحتفظ ببصيص أمل متعلق "بالطفل الحجري" الذي قد يحول الصحراء لفضاء من الحرية "يغزلني الطفل طليقا في سجن مخيمنا"، والنص هنا يشير بوضوح إلى زمن الانتفاضة ورمزية الحجر في الأدب الذي رافق أحداثها.

وفي شعر إبراهيم نصر الله لم تخرج صورة الصحراء عن أبعادها السابقة، حيث أن صورة الضياع والمنفى، بقيت الهاجس المركزي الذي تمحورت حوله الإشارات المكانية :

تطاردني في دمي الصحراء
لتشربني
ويطاردني الرقباء
لأزرع عوراتهم في فضائي
ونقتسم الشمس ما بيننا وأعالي الغناء
يطاردني الرمل حتى أكون جدارا
ويبصرَ أحلامه في سكوني ....[2]

تجربة المنفى تقوم على علاقة خفية بالمكان تتصور استلهام الغائب من خلال الحاضر، فالصحراء تتضمن بالإضافة إلى فضاءات الغربة والنفي فضاء نفسيا تلقه أحاسيس العزلة والوحدة، بحيث تصبح هذه الأحاسيس الداخلية منبعا آخرا للتجربة الشعرية فقول الشاعر:" تطاردني في دمي الصحراء" يحمل تصورا للمكان باعتباره تجربة للوحدة والعزلة، وهي تجربة لها تأثيرها في إنتاج المكان عبر التأملات والحوار الداخلي لذات، وهذه التجربة يقترب منها ما دهب إليه "غاستون باشلار في دراسته لأحلام اليقظة وما تبعثه من تأملات في المكان، غير أن الأمر هنا مختلف إذ لا نجد الأحلام، لكن هواجس الخوف المترتبة عن هواجس المجهول ، فالذات تحاول العودة إلى حضن المجتمع وتنشد تحقيق التواصل مع انتمائها الاجتماعي، ولذلك فإن العلاقة القائمة في الصورة علاقة اجتماعية تتمسك بها الذات ومن خلالها تتمسّك بانتمائها الاجتماعي وتتواصل معه.

هنا نلاحظ أن خيال الصحراء يرتكز على أبعاد نفسية تستحضره، إذ أن الفعل" تطاردني"

---

1- المتوكل طه . الأعمال الشعرية. ص: 369

2- إبراهيم نصر الله ص: 486

والذي يبدو أساسيا في النص يشير إلى مدى سيطرة هواجس العزلة ممثلة في الخوف من المجهول، ولذلك أحالت الخيال على المكان " الصحراء" رمز هذه الهواجس، وباعث الإحساس بالعزلة، ويبدو أن "العزلة هي التي تساهم في بعث الأمكنة، ويمكنها تقمص دلالات مختلفة، بداية من تجربة المنفى..وهنا فإن المكان لا يبعث بداية أمكنة الانتماء(الوطن) لأن الأمكنة الأكثر ظهورا واستحضارا، في هذه التجربة، هي التي كانت سبب هذه التجربة". [1]

المنفى والعزلة تجربتان ترتبطان بالمكان وفق علاقة الاتصال والانفصال أو الحضور والغياب،باعتبار المنفى صورة للانفصال عن المكان والعزلة صورة لفقد الاتصال في جانبه الاجتماعي، وكلاهما(العزلة والمنفى) يتضمنان البحث عن الانتماء، وإذا عدنا إلى صورة الصحراء نلاحظ أن أمكنة أخرى تحاول الظهور في النص كبدائل يستحضرها الخيال، فصورة الجدار "أكون جدارا" تتضمن إشارة إلى رغبة الذات في الاستقرار وإنهاء المطاردة، ويمثل في الصورة كأنه حدّ فاصل بين مكانين مختلفين،وموقفين متعارضين، وبذلك يتحول خيال المنفى من الصحراء والعزلة والوحدة إلى الانتماء ومعاودة الاتصال بما انقطع ، وما دام مكان الانتماء غير وارد في الواقع لاستمرار الحواجز دونه فإن الخيال يختار وضعا ثالثا بين الانفصال والانتماء، هو الإقامة في الحلم باعتباره الملجأ الأخير والمتاح "ويبصر أحلامه في سكوني" .ولذلك تصبح تجربة الحلم الملاذ الآمن للخلاص من التيه ومن صحاري المنفى :

في التراب صحارى تحنّ إليّ
لتنسى اخضراري
ونعناع ظلي على العتبات
وتذكرني حينما يذكر الراحلون بعيدا
بحمّى جفافي . [2]

هنا يجمع الخيال بين الصحراء والحنين، ويتحول استلهام الصحراء لنوع من المحاورة الداخلية بين الذات والمكان، حيث تصبح الصحراء مكانا هامشيا في الصورة، وخلفية مؤقتة تبعث ذاكرة الأمكنة البعيدة، إذ منها ينبعث الحنين إلى اخضرار الأمكنة ونعناع العتبات. فالخيال يذهب في الصورة إلى المقارنة بين موقفين تشكلهما صورة المكان من خلال الإشارة إلى حالة المكان بين الاخضرار والتصحر، وضمن هذه المقارنة تبعث الصورة جدلية الحياة (الاخضرار)والموت(الصحراء)، كما أنها تعود بالذاكرة إلى إنتاج مفهوم الرحيل والبعد، باعتباره إحدى الخلفيات الدلالية التي تثيرها صورة الصحراء في اقترانها بالمنفى،وبتسمية أشياء وعلامات الأمكنة"الصحراء،الاخضرار،العتبات، الجفاف" فإن الخيال يعيد تركيب عالم داخلي تتضمن الصورة أبعاده، وتنتج القول الشعري مرتبطا باللحظة الشعرية والتي هي زمن التجربة لحظة إنتاجها، فالمكان يشكل دلالاته من خلال المواقف التي تتبناها التجربة وليس من خلال المكان في واقعه الطبيعي. فالصحراء ارتبطت بالمنفى ليس لأنها كذلك ولكن لأن تجربة المنفى كامنة في الذات، ومعايشتها تتأسس من الإحساس الداخلي الناتج عن المنفى باعتباره تجربة ومعاناة ماثلة في الداخل.

---

1- Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu topique de l'inspiration . P :198

2- إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية . ص: 540

يستحضر الخيال الشعري الصحراء بأشيائها وعناصرها، وبما التقطه البصر من صور ترتبط بالرمل والنخيل والرحيل، لكن قد تكون هذه الصورة بعيدة عن هذا العالم لتصبح وصفا لفضاءات دلالية خاصة يقول درويش:

صحراء للصوت صحراء للصمت صحراء للعبث الأبدي
للوح الشرائع صحراء، للكتب المدرسية ،للأنبياء وللعلماء
لشكسبير صحراء للباحثين عن الله في الكائن الآدمي [1] .

ينتقل الخيال بالصحراء إلى بعد يرتبط بالمعرفة،فالتجربة المعرفية الإنسانية تكتسحها دلالة الصحراء، وتتحول صورة المكان إلى بعد آخر يحاول أن يجعل من المعرفة نوع من الضياع، لأن الكلمة كفكر ومعرفة لم تستلهم المكان ولم تنتج الموقف الإنساني الذي يحفظه من الضياع ، ولذلك تمتد الصحراء إلى الصوت والأبد والشرائع والكتب والأنبياء وشكسبير وللإنسان" ، فوجد الأنا خارج المكان، يفجر في الذات موقفا رافضا لكل شيء، فالصحراء المكان تصبح استلهاما آخر لتجربة الضياع كقضية إنسانية، وبالتالي هي هنا عنوانا لموقف ورد فعل يتبنى الرفض موقفا عاما.

فالمكان هنا يصبح لغة شعرية خاصة تكتسب قابلية التأويل والقراءة أو هو "جغرافيا روحية تحمل تجربة فكرية في أبعادها"[2]، وهو ما يعكس أثر المكان في إنتاج الصورة حيث لم يعد مجرد تسميات أو أشياء توظف في النص بل إنه صورة فاعلة تخصّب النص وتفتح على القراءة والتنوع المعرفي والثقافي .

### 8-2 الأوطان والمدن بين خيال المنفي وحنين الوطن

التجارب المكانية التي حاورت المكان شعريا لم تكتف بالطبيعة أو بمظاهرها الكونية، فالمنفى والغربة وأحلام العودة وغيرها من الموضوعات الشعرية المتمحورة حول الأرض الخفية للقصيدة، جعلت من خلفية المنفى مجالا مفتوحا على ذاكرة الوطن في كل جزئياته ومكوناته الجغرافية والثقافية، ومثلما كان البحر والصحراء من عناوين تأملات المنفى، فإن المدينة لم تغب عن المشهد الشعري، سواء أكانت مدينة الشعراء[3] أو مدينة الغربة أو مدينة البحر.

فالمدن جمعت بين غربة المنفى وحنين الوطن، وبين الحضور والغياب ظلت هذه الأمكنة مصدر استلهام الشعراء، حيث أن الخيال الشعري ارتقى بها إلى مستوى رمزي وأحيانا شكلت حضورا واقعيا اقتصر على تسجيل الواقع ولملمة شتات الذاكرة في المنفى،هذه الأماكن كثيرا ما ارتبطت بذاكرة الخروج من فلسطين وضياع المدن والقرى حيث أصبحت أسماء مدن فلسطين والعالم من المعالم الحاضرة في الشعر وتواصل معهاالشعراء في مستويات مختلفة ، كما" حقق تواصل الشعراء الفلسطينيين مع الدول الأجنبية في خطابهم الشعري انفتاحا إنسانيا خلاقا،عبروا من خلاله عن رؤاهم الإبداعية المنبثقة من الوعي المكاني متخذين منها موقفا إيجابيا حينا وموقفا سلبيا حينا آخر يعكس

---

1-محمود درويش ج2 ص: 556

Jean-Marc Ghitti . La parole et le lieu . P : 188-2

3- صلاح فضل. أساليب الشعرية. ص:141.

طبيعة الرؤيا الشعرية التي أبدعت فيها قصائدهم"[1]، فالمدينة والبلدان الحاضرة في القصيدة شكلت تواصلا إبداعيا متنوعا في أبعاده وتجاربه وكان هذا التنوع مصدرا لتنويع الرؤى والمستويات والمواقف من المدينة، ففواز عيد جعل من المدينة مسرحا يقيم عليه تجارب عزلته الشعرية ليلخص ما تثيره في النفس من ضجيج وضياع وتشوش ورغبة في الهروب من كل ذلك حاملا معه إحساسا بالخيبة والسقوط واللاانتماء ، فهو يرى في المدينة تاريخا يضغط عليه ويمص منه الحيوية ، فلا يعود قادرا على مواجهة حاضرها"[2] وحلُم المناصرة" في كل نصوصه وعبر كافة أماكن منفاه بوطن يرسم له صورة فردوس مفقود ،كل ما فيه ممتع وجميل حتى ولو كان عاديا وهامشيا. المناصرة يحن إلى العودة إلى الوطن المكان هاجس الوطن عنده أرض وجغرافيا وتاريخ، زمان ومكان ،لذلك لا يفضله أي مكان آخر في العالم. المناصرة يحتضن أماكن منفاه بحميمية إذ آوته وفتحت له صدرها يرى فيه تواصلا دوما نحو الوطن" [3] .

ارتبط حضور المدينة في النص الفلسطيني بواقع حياة المنفى والغربة ولذلك تتبع الشاعر تفاصيل هذا الواقع عبر تسجيلات تراوحت بين رصد واقع الحياة في المدينة وتأملات شاعريةالحياة فيها وطبيعة العلاقات المؤقتة والمترتبة عن حياة المنفى، كما أن الوجود في مدن المنافي لم ينسِ الشاعر مدن وقرى وطنه بل إنه مزج بين المدن في نفس النص وشكل منها جغرافيا سياسية أعادت صياغة العالم شعريا وفق رؤى وصلتْ مدن المنفى بمدن الوطن، وتابعت تفاصيل الحياة فيها، يقول المناصرة :

قسنطينة الجسر.
أنت مدينة سحر
شمالا وشرقا
وعرضا وطول
ولكن إذا دقق المرء فيك قليلا ..يقولْ
يقولُ: مدينه سحر وينقصها البحر، وفوق الأصول
لكي يصبح الطقس محتملا ولذيذْ
وتنقصها صحف،قهوة...ونبيذْ
وبعض الرسائل من جفرتي في الخليلْ[4]

إن شعريات المدينة لا تبتعد عن رتابة الحياة فيها، ومدن المنفى مهما وفرت للذات من حياة ولجوء،وإن آوت الشاعر،تبقى مرتبطة بثنائية المنفى/الوطن، ومن هذا المنظور فإن المدخل لدراسة المدينة في الشعر الفلسطيني يتصل بتوظيفها في النص باعتبارها علامة مكانية استلهمها الشاعروحمّلها تجاربه، لأنها شكلت مسارا من مسارات حياة الشتات، وباعثا لاسترجاع صورة المدينة/الوطن وبالتالي فإن الموقف من المدينة تنوع بتنوع عناصر الحياة، فبالإضافة إلى الغربة والمنفى، لايمكن أن نغفل صورة المدينة باعتبارها موقفا تتقاطع

1- إبراهيم نمر موسى . آفاق الرؤيا الشعرية . ص: 260
2-خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث ص:125
3- زياد أبو لبن. غابة الألوان والأصوات. ص: 82
4- عز الدين المناصرة. الأعمال الشعرية. ص: 603

في مستواه الشعري ثنائيات المنفى/الوطن، والداخل والخارج، وما تفرضه هذه الثنائيات من أبعاد.في نموج عزالدين المناصرة، تتشكل مدينة قسنطينة باعتبارها خلفية لمدينة غائبة، ولذلك فإن مشهد المكان فيها لا يتوقف عند التفاصيل ولا تتطلب منه تأملات تحاول اختراق نص المدينة،بل عن الشاعر يستدعي جزئيات المدينة وكأنه يسرع للخروج منها،ورغم بعض الإشارات إلى كونها مدينة آوته، فإنه سرعان ما يتذكر من خلالها جفرا/ الخليل، إذ يصرح الشاعر ببعده عن الخليل وبالمسافات التي تفصله عن الخليلة /الوطن.فالبحر الذي يغيب عن قسنطينة، لايريد الشاعر من خلاله إلا الإشارة للبحر الذي يفصله عن وطنه،وهو هنا بحر يحمل دلالة الرحيل والبعد،ولذلك فإنه "لا يمكن قراءة شعريات المناصرة في غياب الواقع الحضاري الفلسطيني،وعلاقته بمنفى الشاعر،فثنائية الوطن/المنفى ، تحضر في شعره بقوة، وهو مسكون بهذه اللازمة الحتمية،وهي معه أينما كان"[1]، لكن هذا الموقف في شعر المناصرة، يمكن أن يوسّع إلى كل الشعر الفلسطيني،والذي شكّل المدينة وفق موقف خاص خضع في الغالب لتأثير الظرف التاريخي والسياسي والتمحور حول موضوعة فقد الوطن، ومن ثمّ فإن المدينة المنفى تحول الوجود فيها إلى رحيل إلى المدينة الذاكرة والحلم.

قد يتخطى الشاعر المدينة الوطن والمنفى، إلى جغرافيا شعرية أشمل يقدمها في ثنائية المنفى/الوطن، وبدل اسم المدينة تجتمع في النصوص أسماء الأوطان في المنافي لترجع الحنين إلى الوطن يقول المناصرة:

لو أنني قمر في الشام مرتحل ،
لو أنني قمر،
لو أنني حجر في الشام منغرسٌ
لو أنني جبل تشتاقه الأنواء والسفن
لكنني في بلاد الروم منزرع
أبكي على وطن خانه الوطن[2]

بين الشام "الحلم" والروم "المنفى" تتوزع الذات عبر اتساعا مساحات المنفى،ولذلك لا تطوى هذه المسافات إلا عبر الحلم باعتباره عتبة لاستعادة الوطن و"من هذا المنظور تبدى لنا النص المكاني،نصا يتنفس في أجواء المنفى ، معانقا مكانا آخر والوطن البعيد القاع في الذاكرة والممارس حضوره بقوة مشكلا هاجسا مركزيا يمكن اتخاذه مفتاحا للدخول إلى النص الشعري في جدلية المكان مولد النص والمكان موضوع النص[3]. وهنا تعود بنا إشكالية المكان إلى موضوع تنوّع الأنماط المكانية والتسميات المتعددة المتراوحة بين أسناء الدول والمدن وحتى القرى، ولعل ما يثير الانتباه في هذا الحضور المتنوع هو تعامل الشاعر مع هذه الأمكنة والمواقف المتضاربة التي تنتجها عند إثارة الموضوعات المختلفة والتي تتوحّد في النهاية على نفس القول الشعري المنفى/الوطن، وهذه المسألة تشير بوضوح إلى اتساع مساحات المنفى والشتات عبر المعمورة، ولنا أن نتصور الضغط النفسي الهائل الذي يخلّفه مثل هذا الوضع على الشاعر بالإضافة إلى تأثيره في اتساع المساحة الشعرية ، كما

---

1- زياد أبو لبن. غابة الألوان والأصوات. ص: 83
2- عزالدين المناصرة. المناصرة . الأعمال الشعرية. ص: 64
3- زياد أبو لبن. غابة الألوان والأصوات. ص: 83

تطالعنا هذه الأزمة "بإحساس الشاعر اليومي بالغربة والضياع وهو يواجه عوامل الفناء والاستلاب في حياته،بحيث تنعدم كل صور الألفة وتحل محلها مشاعر الحزن والوحدة القاسية"[1]، وإذا كان الإحساس بالغياب والضياع من آثارفقد المكان، فإن توسع النص في سرد الأمكنة وتنويعها يتضمن ذلك دونما حاجة إلى التصريح بهذه الانفعالات، وهنا ينتقل مفهوم التنوع المكاني للمدن والأوطان إلى مفهوم آخر يترجم صفة الامتداد والاتساع كمساحة تعادل موضوعيا الرحيل والضياع واللاستقرار، وبالتالي فإن التنويعات المكانية الموزعة على خريطة العالم تصبح تنويعات شعرية موزعة على موضوعة البحث عن الوطن أو محاولة استرجاع هوية الذات عبر مرجعية الوطن المفقود.

ففي قصيدته حوارية الغريب "يستحضر إبراهيم نصر الله خارطة الوطن العربي بدوله ومدنه من بغداد ونجد واليمن ومصر وعمان والخرطوم وأسوان وجدة حتى مراكش وغيرها للتعبير عن كثرتها وتعددها واتساعها المكاني بقدر اتساع الموت"[2]، غير أن الملاحظ على هذا النموذج أنه يقدم صورة لعالم المنفى بصفة عامة وإن خص بالذكر بعض البلدان والمدن إنما أراد أن يرسم اتساع مساحة المنفى باعتبارها أفقا للضياع منهارا بانهيار قيمه :

أفق يتساقط،ونوافذ مشرعة للضوء
وللوقت الآخر في الطرقات،[3]

يبعث الخيال اتساع مساحات المنفى دون إشارة للتسميات، لأنها فضاءات مفتوحة على غياب الانتماء لمكان ما، وهو ما يؤسس مفهوم الامتداد والفراغ والتيه:

في أي بلاد الله سأفتح نافذتي
وأرى الأيام تطوقني بالألفة لا بالأسفار
في أي بلاد الله سأطلق خطواتي للطرق وللمطر الفضي
فلا تلسعني رائحة الدم
وأشلاء اللحم البشري على الأشجار
في أي بلاد الله سأبدأ أغنيتي
أو أنهي أيام التعب الأزلي
وازرع في الشرفة شعرا أو أزهار؟[4]

تبدو تجربة الضياع عنصرا مهيمنا على نص القصيدة، فالمنفى لا تنتهي حدوده في الوطن العربي ،وإنما يصبح كل العالم منفى "في أي بلاد الله سأفتح نافذتي" فالشاعر يضاعف دلالة الضياع بأسلوب الاستفهام الذي يفتح التساؤل للبحث عن المكان حيث أن الصورة لا تقف عند مكان محدد للمنفى، كما أن الحلم يتوقف على وجود مكان الحلم ولذلك فإن زمن الحلم " سأفتح نافذتي" معلق بزمن وجود المكان، فالشاعر هنا يقدم صورة قاتمة للشتات، من خلالها يرى المكان ، على سعة العالم " بلاد الله " وقد ضاق بأحلامه التي تعلقت كلها بحلم

---

1- خالد علي مصطفى.الشعر الفلسطيني المعاصر.ص: 277
2- إبراهيم نمر موسى . آفاق الرؤيا الشعرية. ص : 258
3- إبراهيم نصر الله . الديوان.ص: 312
4- المرجع نفسه. ص: 319

العودة إلى أماكن الاستقرار" سأطلق خطوتي،سأبدأ أغنيتي" .قدم الشاعر صورة المكان/ المنفى، ضمن حيّز يمتدّ إلى كل الجهات معتمدا على جغرافيا شعرية تشخّص المكان ضمن سياق واقعي يربط الحدث بالمنفى، وبذاكرة المدن التي مرّ خلالها متنقلا من منفى إلى منفى يقول إبراهيم نصرالله:

أتكشف هذه النجمة في عمّان جراحكْ
يكشفها جرحي ..
لا تعنيني الأسماء كثيرا
في تعبي اختلطت كل المدن
لا أذكر
إني لا أذكر أين اكتملت دائرة الموت
هنا أم في "الخرطوم"
هنا أم في أسوانْ
هنا أم في جدة
وهنا أم في بغداد
أتعبني تعبي
مقصلة ابتلعت شعبا وبلادْ
أتعبني موتي
أتعبني هذا القلب الطائر..[1]

يعود الخيال ثنائية الموت/المنفى، غير أنه يؤطر دائرة الموت ليبعث في النص دلالة الحصار، لكن لماذا يحدّد الشاعر هذه المدن/الأوطان؟ وهل لها وظيفة في النص؟ أول ما نلاحظه هو اعتبار هذه المدن/الأوطان موتا وقد استدعاها الشاعر للتمثيل دون قصد التحديد "لاتعنيني الأسماء كثيرا" وهي لكثرتها لا يتذكرها"لا أذكر أين اكتملت دائرة الموت" فالموضوع والقاسم المشترك بين هذه الجغرافيا الشعرية أنها دائرة للموت ومنفى مفتوح، وإذا ربطنا العلاقة بين المنفى والانتماء، فإن فكرة الموت يمكن تفسيرها بفقد الهوية لأن كل هذه الأماكن تبعث إحساس الفقد كظاهرة عامة شكلت احد الفضاءات الخفية لنص المكان، كما أن هيمنة موضوع الموت على الأمكنة يتصل بموضوع الوجود أو الإحساس بالوجود وهو ما يجعل من فقد المكان فقدا للحياة وللإحساس بالوجود الفعلي، وهنا يقود خيال المكان إلى بعث المواجهة بين الحياة والموت في الصورة لتعادل موضوعيا جدلية المنفى/الوطن.

أن هذه الأمكنة الواردة على التعيين لا تكتفي بذاتها حيث أن وجودها في النص يمنحه قوة الإشارة إلى الخلفية التي تؤكد موقفا من المكان وبالتالي فإن وظيفته فكرية بدرجة أولى، إذ أن هذه الأمكنة قادت الصورة الشعرية لتبني فكرة رفض المنفى وهو ما يعني رفض البقاء بدون هوية وهذا الموقف يتقاطع كثيرا مع نص محمود درويش الذي يتبنى نفس الأبعاد تقريبا :

قبر لباريس لندن روما نيويورك موسكو وقبر
لبغداد هل كان من حقها أن تصدّق ماضيها المرتقب؟

---

1- إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية . ص: 322-323

وقبر لإيتاكة الدرب والهدف الصّعب ،قبر ليافا [1]

تقوم الصورة على تنويع المكان دون أن تمنحه فاعلية لإنتاج موضوعه، فتزاحم الأسماء لا ينتج إلا فضاء الموت رغم الإشارات الأسطورية في "إيتاكة"، لكن سرعة الانتقال من مكان لآخر في سياق الصورة تقوم بمهمة إنتاج الحركة والموضوع الخلفي المرتكز على صورة المنفى التي يجتاحها الموت ممثلا في صورة القبر الملازمة لكلأ الأمكنة ، حيث أن المنفى أو فقد مكان الانتماء هو أكبر فجيعة يواجهها الشاعر،ولذلك فإنه لا يرى في هذه الأماكن والأوطان والمدن إلا صور الموت والضياع، يقول القيسي :

أيتها القارة العربية

أهكذا تفيقينَ

حتى لترسلي عنترك الوحيد

مغلفا إلى المهالك[2]

يتوجه الخطاب إلى المكان مباشرة "أيتها القارة" ويمنحه وظيفة التعبير عن الفجيعة، غير أنه هنا يمنحه الفاعلية في إنتاج هذه الفجيعة "لترسلي عنترك الوحيد مغلفا إلى المهالك"، فهنا تبدو الأمكنة ذات وظيفة تخييلية ينتقل تأثيرها من ذات الشاعر، إلى القارئ،حيث أن المكان يكون موجّها للقراءة ،كما أن فضاءات الضياع والموت التي تفتحها الأمكنة عبر النصوص المختلفة تضغط للتوجه في قراءة الأمكنة إلى ما يحيطهامن ظروف خارج النص وكأنها منبهات تحيل على واقع دون أن تعيد إنتاجه،فمكان المنفى يهدد وجود الذات والكيان الجماعي، ولذلك ارتبط بالموت والقبر.ومن الأهمية هنا الإشارة إلى أن هذا الحكم لا يمكن تعميمه ليشمل كل الأوطان والمدن، حيث أن الكثير من النصوص تعاملت مع المدن العربية كأمكنة حميمية، لكنها ظلت تحتفظ بصورة المنفى مقترنا بالموت، لأنها في جانب منها تذكر دائما بالمدينة المفقودة أو البعيدة في الوطن، وبالتالي فإن كل مدينة لا ترد في النص باعتبارها وحدة معزولة أو مجرد عالم جغرافي يحيل على واقع ما، بل إن المدينة أو الأوطان وإن احتفظت بنماذجها الواقعية "تذكر الشاعر"[3] بمسارات حياتية ووجدانية، كما تكون باعثا لحلم العودة ومخلصا من قهر المنفى،لأن العلاقات التي تولدها صورة المدينة أو الوطن ترتبط بجدل آخر على مستوى المكان، من حيث وجود الذات بين عالمين متقابلين تربطهما جدلية الهنا والهناك. فالمكانية في الحقيقة تبدأ من جغرافيا شعرية داخلية تؤسسها مدينة أو قرية أو وطن الطفولة الكامن في الداخل، وبالتالي فإن محاورة المكان الخارجي، وإن بدت جزئيات صورته في النص تحيل على الواقع (مكان المنفى) فإن الذاكرة أو الحلم تتجه من خلال ذالك الواقع إلى مكان الحلم، وهنا نصبح بصدد أمام نوع من التداخل يخضع فيه مكان الواقع"لتحول مفاجئ"[4] تتخذ عبره صورة المكان أبعادا ونماذج إضافية تستمد تصوراتها مما يضفيه الخيال عليها من رؤى وتصورات،ومن أهم نماذج هذه الصورة قصيدة " بيروت " يقول درويش:

---

1-محمود درويش. الأعمال الشعرية. ج2 ص: 555

2-محمد القيسي. الأعمال الشعرية.ج 3. ص: 315

3- Patrick NEE .Poétique du lieu dans l'œuvre d'yves Bonnefoy.P :13

4- Jean –Marc Ghitti/ La parole et le lieu . P :64

تفاحة للبحر ، نرجسة للرخام
فراشة حجريةبيروت، شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .
بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام.
فضة زبد وصايا الأرض في ريش الحمام.
وفاة سنبلة، تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت [1]

صورة بيروت "المدينة" تأخذ جغرافيتها الشعرية من كونها بعدا ذاتيا وعاما فهي رغم كونها من مدن المنفى فإن الشاعر يتفاعل بها ومعها من منطلق ما يربطه بها من حميمية لأنها المدينة التي آوته، وفي نفس الوقت المدينة التي طردته إلى منفى جديد، ولذلك فإن فعل النفي يتشكل في أول صورة مفتوحة على الموروث الديني والأسطوري "بيروت تفاحة" فالتفاحة ترتبط بفعل الطرد أو النفي الأول وقصة طرد آدم من الجنة، كما أن تقنية تشكيل المكان تتجه إلى تصوير بيروت من منظور تتقاطع في حقله مستويات اللغة وتعتمد على تخصيب الخيال ، "فالمكان لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع غير أنه يظل – على الرغم من ذلك– واقعا محتملا"[2] .

تتشكل بيروت الواقعية في بعد تناظري يحوّلها إلى حالة شعرية بجانب كونها حالة فلسطينية تجسدت على أرضها مأساة من مآسي الشعب الفلسطيني،القتل والنفي هذا بالإضافة إلى كونها حالة تاريخية ومكانية ودينية" [3] ،وفي كل هذه الأبعاد تحاور الذات الشاعرة بيروت وتستنطقها " باعتبارها آلهة الشعر ومفجرة الوجدان وملهبة الخيال.بيروت، هي العالم الأثيري المتجسد في قصيدة الروح الخارجة من عمق النفس وقيامة الجسد"[4] شكل الروح في المرآة وصف المرأة الأولى" فبيروت المدينة الطاردة أصبحت معادلا للمكان الأول فهي بهذا التشكيل لم تعد مجرد منفى أو خروج مدينة، حيث أن الخيال يضخم أبعادها بالعودة إلى التفكير الأسطوري والديني في سياق شعري يحاول من بيروت" تجسيد المكان الأول"[5] جنة الشاعر الضائعة أو فلسطين الخفية.

وعندما نتابع صورة بيروت المدينة عبر هذه المطولة الشعرية نلاحظ أن الشاعر وظف جغرافيا خاصة تجمع بين المكان المدينة والوطن والعالم الأثيري والماورائي، وكأننا بصدد شعرية مكانية خاصة لا تستقيم مساحاتها إلا على مستوى لغوي ولا يمكن أن توجد إلا من خلال النص الشعري، حيث تعتمد على بنية لغوية متداخلة ترتفع بالخيال إلى مستوى متعالي يرتفع بالمكان الواقعي إلى مستويات كونية تبتعد عن أية وسيلة قياسية ومجاله الوحيد اللغة والخيال.

ورغم هذه الأبعاد فإن الشاعر يعود دائما إلى بيروت المدينة والمنفى من خلا تكرار اللازمة الشعرية للمقاطع الأولى:

1– محمود درويش .الأعمال الشعرية. ج2. ص: 195
2– اعتدال عثمان. إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث. ص:7
3– ابراهيم نمر موسى .آفاق الرؤيا الشعرية.ص: 256
4– المرجع نفسه. ص: 257
5– Jean –Marc Ghitti/ La parole et le lieu . P :64

بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا[1]

فبين الخيمة والنجمة يتشكل المجال المكاني الآخر الذي ينتج ثنائية المنفى/ الوطن، ومن ثم فإن سؤال المكان في هذه القصيدة يظل متعلقا بسؤال البحث عن المكان ، وببيروت المدينة الأسطورية والأثيرية تنبعث منها بيروت المنفى ،لكنه المنفى القريب من الوطن، كحد أدنى من الإشارات المكانية ،والتي يعود بعدها إلى التخوم الكونية لتخرج صورة بيروت أكثر غرابة وإدهاشا، فيجمع لبيروت نماذج توجه القراءة إلى عالم الذات، ومن خلال ذلك يصورها من منظور خاص يخترق الأشياء الحسية و يتجاوزها ، فالصورة الكلية لبيروت إلا بعد أن حشد لها الشاعر صورا جزئية تحمل تشكيلا غريبا وتعتمد تصويرا تجريديا يجمع بين ما لا يجتمع و يتجاوز مبدأ التناسب المنطقي.

فترتسم صورتها بشكل غريب و متداخل يصعب فكه و فصل أجزائه، ولا يمكن تصورالشكل الكلي من خلال جزئية واحدة، بل باكتمال كل الأجزاء التصويرية، ولذلك يجمع شكل بيروت بين المنطقي واللامنطقي، والظاهر والخفي كمايؤلف بين عناصر مشتتة تحكمها وحدة التجربة ومسارات الرؤيا التي تتيح تلقائية الانتقال من جزء لآخر، فصورة بيروت تولد مشوهة،وموزعة على التشكيلات الخيالية التالية :" تفاحة للبحر. ارتطام بين قبرتين. امرأة الدم المعجون بالأقواس .سماء ثاكل جلست على حجر تفكر. شطرنج الكلام. وردة مسموعة .استغاثات الندى . صوت فاصل بين الضحية والحسام. قمر تحطم فوق مصطبة الظلام. ولد أطاح بكل ألواح الوصاياوالمرايا. ياقوت يصيح من وهج على ظهر الحمام.حلم نحمله و نحلمه نعلقه على أعناقنا.قبلة أولى. مديح الزنزلخت. معاطف للبحر و القتلى. سطوح للكواكب والخيام. قصيدة الحجر."[2]

كل هذه الصور الجزئية المتلاحقة تساهم في بناء بيروت كما يراها الشاعر من الداخل. حيث تبدو تأملات ورؤى كونية تحاول استنطاق المكان والذات معا، وبذلك نكون أما محاورة مزدوجة تقوم بين الذات وبيروت، تستنطق الذات الشاعرة بيروت ،وتستنطق بيروت الذات الشاعرة باعتبارها آلهة الشعر ومفجرة الوجدان،وملهبة الخيال بيروت هي العالم الأثيري المتجسد في قصيدة الروح الخارجة من عمق النفس وقيامة الجسد الذي تناثر في أجواءالمعمورة"[3]، ووفقا لهذا البعد المرتكز على علاقة مجردة بين الأشياء "كثيرا ما يفتت الشاعر الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين"[4] في جانبها المادي، إذ لا يتابع الشاعر واقع المكان كما يبدو بصريا وإنما يتابعه باعتباره مجموعة مثيرات وجدانية تقيم الوطن والمدينة البديلة في الداخل ولذلك يتوزع المكان في تلك الأمكنة الداخلية وهو ما نشط حركة الخيال ووسعها لتقوم بمهمة إنتاج المكان الوطن من عمق حياة المنفى، فالشعراء في المنفى يعيشون وطنا.

---

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ج2. ص: 196- 197-199
2- محمود درويش السابق. ص: 198
3-إبراهيم نمر موسى. السابق.ص: 257
4- عز الدين إسماعيل . التفسير النفسي للأدب . ص : 103

لغويا يبنونه في ديوان أو قصيدة شعر"[1] ما يهمنا في قصيدة بيروت هو المدينة المنفى التي ارتبطت بفكرة الموت والتيه ورغم عنصر الإدهاش الذي وفره الخيال الشعري لصورة بيروت بحيث جعل منها مدينة تاريخية وأسطورية، فإن صورة الموت والضياع لم تختف من ملامحها،وكأنها جزء من سيرة الشاعر:

أفق رصاصيٌ تناثر في الأفق
طرق من الصدف المجوف ...لا طرق
ومن المحيط إلى الجحيم
من الجحيم إلى الخليج
ومن اليمين إلى اليمين إلى الوسط
شاهدت مشنقة فقط
شاهدت مشنقة بحبل
واحدٍ
من أجل مليون عنق [2]

مع ما توحي إليه كلمة أفق من رحابة، إلا أن المساحات تتقلص أمام الرؤيا ففضاء بيروت رصاصي يغلفه الموت والخراب "طرق من الصدف المجوف" وهنا تتحول بيروت لتصبح رمزا يوحي إلى كل البلاد العربية بوصفها جحيما، ففضاء بيروت يضيق بالذات كما ضاقت البلاد العربية، وغيرها وبذلك يشمل الموت كل منفى وفي كل الجهات، الشاعر في تحديده لهذه المساحات وتعيينها يعبر عن حاجته لفضاء أكثر اتساعا للسكن فيه، مادام الأفق العربي لم يعد مفتوحا إلا على الموت ""من اليمين إلى اليمين إلى الوسط شاهدت مشنقة فقط"، فالمدينة بيروت أو غيرها لا تتجلى منها إلا صورة المنفى المعادل للموت.

تبرز المقاربة الدلالية لصورة الموت والمنفى بوضوح في المدينة، حيث أن قصة بيروت تتجاوز كونها سيرة أو حادثة تاريخية لما وقع فيهاإلى كونها مساحة فكرية تحاول تتخذ من اللحظ التاريخية الكامنة فيها موضوعا يعيد طرح مشكلة الوجود في المنفى كتجربة شعرية وإنسانية مسكونة بفقد المكان، تتجلى من خلالها فكرة المنفى وكأنها قدر أبدي يحاول الشاعر الخلاص من جحيمه ، وهنا يكمن السرّ حينما ربط الشاعر بين مدن وبلاد المنفى بالجحيم.

لقد تناول الشعراء صور أوطان ومدن المنافي بكثير من القتامة منذ أن ارتبطت هذه الأمكنة بقصة الرحيل المستمر وبفكرة المنفى، ولذلك فإن أحاسيس الغربة والبعد عن الوطن الأم ، وفكرة الموت في المنفى شكلت هاجسا آخر دفع الشاعر إلى تأملات مغرقة، أحيانا، في التفكير الوجودي والبحث في المصير الإنساني. تتراءى المدينة منفى وإقامة مؤقتة، يتأملها الشاعر ويضفي عليها مانسجته خواطره من أوجاع الغربة وما رسمته أحلامه، يحاول أن يتواصل بها لكن إحساس المنفى سرعان ما يعيد إليه صورتها القاتمة، وما ارتبط بها من هواجس. وبصورة عامة فإنها مسرح الشاعر الذي يقيم عليه تجارب منفاه وغربته، ولذلك ظلت تثير فيه إحساس التيه والضياع، ورغبة في الخلاص من كل ذلك.

---

1- اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص: 8

2- محمود درويش. الأعمال الشعرية ج2 . ص: 199

يقدم إبراهيم نصر الله مدنه محمّلة محمّلة بكل تلك الهواجس والأحلام وبالعواطف المتضاربة ، يقول:

يتابعني وجهكِ الآن
جمرُ الأغاني
فأصعد دربا إلى قمة الجرح
هذي المدينة بين يدي
البيوت موزعة في الدماء
المصابيح شاحبة في المساء
فأي المصابيح وجهك
أيتها المبعدة [1]

تتدرج المدينة/المكان ضمن تصور خاص لا يجد فيها سوى الآثار النفسية المرتبطة بالمعاناة الشخصية والعامة، حيث أن متابعة ملامح المخاطبة " يتابعني وجهك" يزاوج بين الذات والمدينة الذاكرة(الوطن) وواقع الغربة، وبذلك ينصرف نسيج المدينة المنفى، إلى واقع الحالة الشخصية والجماعية، فلا تبدو في الصورة إلا ملامح الشحوب والموت والإبعاد وهي ملامح اعتاد الشعراء على ربطها بالمنفى، ولذلك تعلن الذات موقفها من مدينة المنفى:

لا أحب المدينة
لكنني طيب
وأحب من الحزن عينيك
أحاول الخروج الآن من طعنة في الجسد
فيسدون دربي بنصل جديد
تحاصرني مدن مطفأة [2]

يجعل الشاعر من نص المدينة مكانا مضاعفا، إذ انه يحيل على مستويات متعددة تجمع بين مدينة المنفى واقعا، والوطن ذاكرة، ولذلك فهي تحيل على مجموعة معطيات نفسية تتمحور على الغربة بحيث يحولها الشاعرإلى مجموعة انطباعات مباشرة وكأنها موجّهات تحاول جمع التفاصيل المتضاربة :

يبرق الوجع الآدمي
المدينة تتكشف الآن صحراء
هذه المدينة صحراء بيضاء [2]

إن المدينة التي يتحدث عنها الشاعر لا تكون إلا مدينة غربته أو منفاه فهي في كل ما تتكشف عنه لا يرى فيها إلا صورة الصحراء وما توحي إليه من تيه وضياع، وهنا يعود الشاعر إلى الجمع بين المدينة والصحراء ليحمّلها دلالات الفراغ، إذ أن لون البياض يشير إلى الظاهرة السرابية وهو في النص "إشارة عابرة إلى وجود فئة من الأمكنة هي الأمكنة التوجيهية التي يتم فيها اختزال الخبر وتناقله وتبادله متخذا شكلا من الأشكال"[3] ، ومن هذه

---

1- إبراهيم نصر الله . العمال الشعرية ص: 51

2- المرجع نفسه . ص: 52

3- كوندلستين وآخرون. الفضاء الروائي.تـــ عبد الرحيم حزل. ص: 136

الأشكال ترتبط بالمدينة مجموعة تصورات تتقاطع مع الحالة الفلسطينية بصورة عامة، من حيث أنها أحد تجليات المنفى المتعددة:

وماذا لنا من شموس المدينة
عتمة أحزاننا في المصانع ؟؟
وماذا لنا من فضاء المدينة ؟
حرقتنا وعذاب الشوارع
وما ذا لنا من صروح المدينة
مقبرة ..ورحيل ومرفأ؟ (1)

هذا الخطاب المرتبط بالمدينة يكرس ثنائية المدينة/المنفى، والتي تتقاطع مع ثنائية المدينة/الغربة، ويبدو أن الخطاب يأخذ صيغة الجماعة في إشارة إلى الحالة العامة التي تشكلت في حياة الشتات، فالمدينة بشموسها، وشوارعها وصروحها تتلخص في مجرد كونها مرفأ ورحيلا ومقبرة، وهذا التصوير المتضارب يعكس بعدا اجتماعيا يشير إلى ما تنتجه المدينة من فضاءات اجتماعية متناقضة فهي شموس وصروح ومصانع وفي الجانب المقابل هي عتمة وأحزان وحرقة وعذاب ومقبرة، وبين هذين المنظورين لا تكشف المشاهد إلا صور المنفيين واللاستقرار والرحيل ، فبالإضافة إلى حياة الاغتراب في المدينة، تضاعف المعاناة بالنسبة للمنفي"مقبرة..ورحيل ومرفأ "، فعلاماتها تفرض الرغبة في الهروب من إحساس الخيبة واللانتماء الذي يولّد إحساس الموت ويعني فقد الوجود :

والمدائن واحدة كالمجاعة
أو أعين المخبرين
الشمال..الجنوب
الجنوب ..الشمال
والمسافة بين حدود الجنوب
وهذي المدينة جمجمتي ..
هل تمرّ المدينة من دمنا ؟
فهذي الجهات ارتدت جلدنا
ثم لم تعطنا ما يقي عظمنا
ثم لم تعطنا غير جوع يوزّعنا
خطوة للطريق
كأني بك تقرأ هذي المدينة ..
بيتا فبيتا
كأني بك تقرأ هذي المدينة موتا فموتا (1)

تتمحور تحولات المدينة حول نفس البنية الموضوعية، فلا يتذكر منها الشاعر إلا وجه المعاناة وحياة المنفى المرتبطة بالموت، ولذلك تبدو مدينته ساحة للموت الجماعي،ومسرحا يقيم عليه تجارب العزلة بما تثيره في النفس من ضياع وتشوش. وهنا لا

---

1- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: 55

2- المرجع نفسه . ص: 68-69

يحدد الشاعر مدينة بعينها بهذه المواصفات، بل إن كل مدن المنفى تتساوى عنده"والمدائن واحدة كالمجاعة" وكل الجهات وكل المسافات لا تنتهي إلا بالموت والضياع، "هل تمر المدينة من دمنا"،فعالم المدينة هنا لم يعد يعكس الفضاءات الاجتماعية للمدينة، وما تمثله من صراع طبقي أو سياسي ،أو ما تثيره من جدل حول منظور المفارقات بين القرية والمدينة، إذ أن الفضاءات التي تنتجها هنا تتجاوز هذه الموضوعات،وإن أشارت إليها أحيانا، فمدينة المنفى عند الشاعر الفلسطيني تأخذ بعدا آخر تشكله القضايا الإنسانية المرتبطة بحياة اللجوء والنفي والتشرد، كما أنها تحمل جزء من الصراع الذي تعيشه الذات وتتفاعل به، حيث يظل البحث عن الهوية والانتماء للوطن من أهم الروافد التي تختزل قضايا الشاعر، وبالتالي البحث عن وجود إنساني مفقود في حياة المنفى، ولذلك تبدو صورة المدينة/المنفى،وإن كانت ملجأ مؤقتا احتضن الشاعر، مدينة طاردة تثيرفي تأملاته ذاكرة الوطن وتبعث حلم العودة،وهذه الرؤية ليست خاصة بشاعر دون غيره إذ لا طريق إلى الوجود المنشود إلا عبر هذا الرحيل المستمرومن خلال هذه الجغرافيا الشعرية القدرية، فالشاعر عندما يسمي مدن المنفى لا يخفي مأساته فيها وحنينه لمدينته/الوطن:

هنالك مهرٌ يجوب المدينة
هنالك مهرة
هنالك أغنية ودوالي....
هنالك موت ومذبحة على شرفات المساء
نعمان يعبر عشرين منفى
وخارطة الحزن في يومه
غادرت حرب هذه المدينة من زمن لوننا
خيط من الدم يمتدّبين عمان والجثث الهادئة
في مصابيح بيروت
خيط من الدم [1]

ترتبط صورة المدينة بخارطة الحزن والدم والموت، حيث يحدد الشاعر مجال المنفى ليمتدّ بين الرحيل والموت" هنالك مهر يجوب المدينة...هنالك موت ومذبحة"، ففي هذا المجال تصبح المدينة فضاء للصراع بين الحياة والموت، أو بين الوجود والعدم، ولا تنبعث التأملات الشعرية –في حياة المنفى– إلا من واقع الخراب،ومهما تنوع وتعدد المنفى تظل الصورة نفسها"نعمان يعبرعشرين منفى" فالمنظور واحد سواء أكان المنفى بلدا أو مدينة،والموقف الانفعالي يستمر على نفس الوتيرة من الحس المأساوي المتمحور حول موضوعة المنفى.

فالمدينة هنا، لم تعد مجرد مكان يرد اسمه في القصيدة، بل إنها لغة مكانية تساهم في إنتاج صورة المكان بما يشير إليه من قوة احتمال وما يختزنه من ذاكرة وما يبعثه من أحلام، ولو أنها ارتبطت بالموت فلأن الشاعر لايرى فيها إلا ما يهدد وجوده وكيانه وهويته، " وخيط الحزن " الممتد من عمان إلى بيروت يؤسس السياق التاريخي والواقعي الذي يكشف

---

1- إبراهيم نصر الله .الأعمال الشعرية . ص: 216-219

سر تجربة مدينة المنفى، ويؤدي هذا السياق وظيفة حيوية في نص القصيدة لاعتباره من المراكز الأساسية في بنيتها العامة، حيث أن الإشارة إلى تعدد مدن المنفى" يعبر عشرين منفى" يشير إلى شمولية التجربة المأساوية ولم تكن عمان أو بيروت إلا من أوجهها المتكررة في بقية المدن، كما أن علاقة الشاعر بالمدينة(في المنفى) تظل ذات سياق واحد هو وجه الموت المتكرر، وهذا التصور يبعث أكثر من تساؤل على مستوى علاقة الشاعر بالأوطان والمدن التي لجأ إليها، وهل كانت هذه داما ذات بعد مأساوي؟ إن الموت المرتبط بمدينة المنفى قد يحمل إشارة إلى التجارب التاريخية وما اختزنته الذاكرة الفردية والجماعية من أحداث مأساوية في عمان وبيروت، غير أنه يشير أيضا إلى ما هو أعمق من هذه القضية وهو الخوف من فقد الهوية والانتماء والتي تعني كذلك موتا آخر أشد وأقسى،لأنه يعني فقد الوجود. ولذلك سرعان ما تستعيد الذاكرة مدن الوطن علّها تعوضه بعض هذا الغياب وتبعد شبح موت،الذاكرة يقول الشاعر:

لا شيء للذكرى وللنسيان مثلُ عقود صدرك
قرطان من سوسة
وأساور من فاس
وخواتم من كلّ نوع،
والقلائد لا تعَد
لا شيء للذكرى وللنسيان مثل عقود صدرك
كل لون بلد
لا شيء لي
لا شأن يدفعني إلى هذا العقيق فأحتفي
ببلاد فارس أو ندى وهران
والقيروان
نقش تدلى من قطار البارحة
النقش مجروح كأن به ارتعاشا
ليس من مكناس أو طنجة
لكأن شيئا من جلالة بيت لحم
وكأن زخرفة الأصابع هذه نزحتْ
من البحر الذي بجوار عكا
أو كأني قد حننت إلى أبد
ما من أحدْ [1]

ينوع الشاعر حضور المدن العربية والتي يقف على جمالياتها من خلال صورة المرأة، وهنا يتخذ الشاعر موقفا إيجابيا من المدينة حيث يصورها من خلال نموذج متخيل يقيمه على صدر مزين بالقلائد " لا شيء للذكرى وللنسيان مثل عقود صدرك"، فمدينة الشاعر متحدة بأشباهها وبتنوع جمالياتها التي تتشكل من صورة باطنية تحاول أن توائم بين حياة الواقع وتأملات الحلم.فبشارة الشاعر التي يبعثها من صورة العقد تعكسها مرآة الرؤياالمنبعثة

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية ج2. ص: 308-309

من كل هذه المدن المتناثرة شرقا وغربا"سوسة،فاس،وهران،القيروان مكناس طنجة.." وبعد هذا التفصيل يعمم المشهد على كل مدينة لم تذكر"وكل لون بلد"وهنا تبرز مكانية المدينة في سياق لا يهتم بالمكان "المدينة" في حدّ ذاتها وإنما في علاقتها الخفية بالذات، لكونها مدينة تفقد فيها الذات إحساس الانتماء حيث وردت في الجمل المختلفة بنيات مجاورة تورد دون الوقوف عندها أو تأملها فتصير بذلك على هامش الصورة، أي أنها تفقد كونها ذات وظيفة أساسية في النص بحيث تهيمن على إنتاج دلالاته دون غيرها،لأنه"حينما يصير الفضاء شخصية فإنه يمتلك لغة وعملا ووظيفة،وربما الوظيفة الأساسية"[1]وهنا تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الفضاء ينصرف إلى مفهوم الفضاء الدلالي الذي تنتجه بنية النص، وبالتالي فإن الأمكنة الموظفة في النص السابق (أسماء المدن) هي أيضا من مكونات النص التي لا يمكن استبعادها أو عزلها. وعندما يستدعي الخيال المدينة الفلسطينية " بيت لحم،عكا" فإن هذه المدن تكتسب وظيفة دلالية من موقعها في الذات وما تثيره من حنين وإحساس بالألفة كما تفرض رؤيا معينة.

وعندما يستدعي محمد القيسي "لندن" فإنه يجعل منها مدينة منفى بامتياز بحيث أن المدينة تعزله فلا يناله منها غير إحساس التشرد والعزلة، ولذلك يلجأ إلى محاورة ذاته في عزلته بأن يجعل مدينة المنفى خلفية لأحزانه ووحدته :

رجل كان يبطئ في مشيه
يدخّن غليونه وهو يعبر لندن
قال لنفسه :
يا محمد
حزنك الآن أبعد
تتهجى منازلا عزلوها
بسياج من الهوان مؤبد
مرّ عشرون يوما عليك هنا
تحت هذي السماء البعيدة
تسعى إلى ملكوتٍ
وترسم معبد
كل حبر هنا يضيئك حتى
لترى الأفق بالرماد ملبّد
لم يكن صدفة سفر القلب
أو صدفة هنا تتشرد [2]

يجعل الشاعر من "لندن" مسرحا لتأملاته بحيث تصبح المدينة خلفية أو مكانا مجاورا،لأنها في النص مجرد علامة عابرة عبور الشاعر في شوارعها، ولذلك فإن فضاءات العزلة التي تنتجها هي التي تهيمن على صورة المكان، فلا أثرله في الصورة إلا في حدود المساحة التي يحتلها من موقع كونه خلفية للحدث، ولذلك يتجه الخطاب مباشرة من

---

1- Gerard Genette . Figur I . Seuil. P : 103

2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية.ج2. ص: 486

المكان إلى الذات في استعادتها لتأملات العزلة " يا محمد حزنك الآن أبعد"، وهنا يتجه النص إلى إنتاج أمكنة أخرى تشير إليها لغة الأبعاد والمسافات المكانية،فقوله "حزنك أبعد" ينتج محورين من الدلالة تتعلق الأولى بالانفعال المصاحب للتجربة(الحزن) وترتبط الثانية دلالة المسافة(البعد) وما ينتجه من غربة مادية، وبذلك يتشكل من المكان الأول (لندن) فضاء جديدا يجاوز الحاضر والمشاهَد ليشير من خلاله إلى المكان الغائب.

فالفضاءات التي ينتجها النص تتجاوز الآنية ممثلة في لحظة التجربة وحدثها باعتبارهما واقعا إلى ذاكرة تسترجع المكان وتحيل على مستوياته النفسية والوجدانية" تتهجى منازلا عزلوها بسياج" فمكان المنفى تستعيد منه الذات فاجعتها في فقد مكان الألفة، وتتحول "لندن" من مجرد مكان عابرفي النص إلى مكان منتج لنقيضه إذ لم يعد مجرد وسيلة وإنما غاية وخلفية يتأرجح فيها المكان بين مركز التجربة وهامشها كما. ومن ثم فهو مرجع يقدّم باعتباره من مكونات الخطاب الشعري المنتج لفضاءات المنفى وبنياته "لم يكن صدفة سفر القلب أوصدفة هنا نتشرد"، و"هنا"إشارة مكانية لمدينة المنفى تُختزل لتنتج كثافة عالية تحيل على فضاء تاريخي يعكس إيحاء خفيا يهمس بجذور أزمته وسبب منفاه، وكأن "لندن" بما توحي إليه من أبعاد تاريخية وسياسية هي المسؤولة عن أزمة الشاعر.

"إن غربة الذات ورحيلها في أرجاء الكون"[1]ألهمت الشاعر تأملات كونية أسست لحضور جغرافيا شعرية غنية بأبعادها وجمالياتها، وإذا كانت أوطان ومدن المنفى أحد أهمّ البنى الشعرية الحاضرة في النص الفلسطيني، فإن الحنين لمدن الوطن ظلّ بالموازاة مع ذلك حاضرا بمدنه وقراه، فزاوجت النصوص في الغالب بين مناظر الطبيعة الفلسطينية وأسماء القرى والمدن. وقد تنوع حضور هذه الأماكن بين التسجيل الوصفي والتحويل الرمزي وتارة اتخذت مدن وقرى فلسطين شكل تأملات مخزون تاريخي ورمزي ارتبطت بموضوعات الأرض وما استتبعها من مواقف فكرية وسياسية أو إنسانية حيث "شكل حضور فلسطين ومدنها وقراها في جسد النص الشعري الفلسطيني علامة واضحة الأبعاد والقسمات ،ونالت اهتماما خاصا باعتبارها مخزونا نفسيا يغذي فينا إحساسا لا يضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية"[2] ، وبالإضافة إلى ذلك فإن الشاعر لاينطلق فحسب من إحساس الفقد، بل إن مشاعر الانتماء والتوحد بالأرض كانت في الغالب أقوى تأثيرا في صورة المدينة أو القرية الفلسطينية، حيث أن الشاعر اتحد بها وجعل منها مركزا لوجوده وأفقا كونيا تمركزت فيه ذاته، لأنه بذلك" ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية ولا يحتاج لمبررات إيديولوجية للوقوف إلى جانبها" [3]، ولذلك كثيرا ما تابع الشاعر أصداء مدنه وأخبارها في صور متفاوتة بين العمق والسطحية :

عكا لا تنطق فجأة
وسيلزمها كل الحزن الراهن
والغضب الكامن
عكا تعرف أن الأمير يخالف ظاهره

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 259
2- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 240
3- المرجع نفسه ص: 240

وتسافر في الأمر الباطن
وستخلق ثورتها في سبعة أجيال
حتى ترتاح مع الجيل الثامن [1]

صورة عكا رسم للمدينة الحزينة الغارقة في صمتها وحزنها منتظرة ولادة جيل الثورة، ومشهدها هنا هو مشهد المدينة الأسيرة، ولذلك تتحول الرؤيا الشعرية هنا إلى قراءة للواقع تتابع حركة التاريخ في المكان، بحيث تصبح المدن الفلسطينية مجرد خلفية للأحداث :

فليخرج ضيق الزنزانة من سعة البيدر
القدس في مظاهرة
ذاهبة للناصرة
وغزة المحاصرة
تعيش في مظاهرة
وعسقلان جائع
وجوعه مظاهرة [2]

تتوالى البنية المكانية في النص عبر تنوعات المدن مرتبطة بحدثها" المظاهرة"فالقدس والناصرة وغزة وعسقلان تنتج خطابا واحدا"يتجلى بدل أن يصف"[3]حيث يسند للمكان الحدث"في مظاهرة" دون أن يصبغه بأية نزعة تأملية بل يعمد الشاعر إلى سرد خارجي يرتب الأمكنة دون استنطاقها بل إن مهمتها الوحيدة المسندة للمدن هي إيهام القارئ بالواقع والحركة الماثلة فيه، وهذا الأسلوب يتعامل مع المكان من الخارج لأنه يولي أهمية للبعد الإيديولوجي الماثل فيه، يقول المتوكل طه :

وكيف نقول :إنا عند باب القدس
والعربان قد هربت
وخلّتها لتصبح أورشليم الهيكل المزعوم
لا تأمن لهم وهم سبايا العصر
حصّن خندق الأزهار
وارفع نجوم القدس
لم نتعب ولن نتعب
ولا تأمن آلهة الدّمار هنا
وآلهة الدّمار هناك. [4]

يتحول اسم المدينة إلى عنوان للصراع القائم حول هوية المكان،فيستثمر الشاعر ذلك ليرسم خلفيته التي يوحي من خلالها على طبيعة الصراع، فلم يعد الاسم مجرد تسمية عابرة ، بل إنه هنا ينتج هويته الثقافية والدينية ، فبين القدس وأورشليم ينتج الخيال فضاءات تاريخية ودينية وسياسية يقحمها في تفاصيل المشهد، فالمكان في النص " القدس ، أورشليم "

---

1- مريد. الأعمال الشعرية ص: 606
2- المرجع نفسه ص: 608-609
3- محمد سويتري.النقد البنيوي للنص الروائي.ج2. إفريقيا الشرق.ط1. 1991 ص: 102
4- المتوكّل طه : فضاء الأغنيات. دار الكتاب القدس.ط 1 .1989. ص: 30

مخزون معرفي تاريخي وظفه الشاعر لإعادة قراءة الواقع السياسي، حيث أن لغة النص اتجهت إلى إنتاج صور الصراع القائم حول هوية المدينة "الغربان وقد هربت، سبايا العصر، خندق الدمار.."

الشاعر حينما سمّى المدينة،لم يول مكوّناتها أهمية،فلم يتعرّض لتفاصيلها بوصف خارجي، كما لم ينتج المكان من داخل الذات ولم يورد له أية تأملات حيث أن التجربة الشعرية قرأت المكان من الخارج، ولم تر منه إلا صورة الصراع القائم في الواقع ومن هنا تتقلص فاعليته في الصورة ويحصر القراءة عبر منظور الصراع السياسي القائم فيه وحوله. وهذه الجزئيات التصويرية، مع تمركزها في بؤرة الصراع، ظلت مرتبطة بسياق خارجي أولى أهمية للمظهر الواقعي فيه، مما حصر الدلالة في رؤية أحادية .

وفي النصوص التي تأسست على الحنين إلى المدينة الفلسطينية، نجد الشاعر يتوحد بالمكان و يتماهى في عناصر وينسج من خلاله جماليات مغرقة في التأملية ومفتوحة على إمكانيات القراءة، وفي هذه النماذج تشتبك عناصر المكان بالذات الشاعرة ويتحول المكان من مجرد تسمية في النص إلى صورة مهيمنة تتمحور حولها دلالات وتتوحد بها الصور المختلفة ، يقول محمد القيسي:

مثلما ينشطر النهر أرضا إلى ضفتين :
تسألين لماذا أريحا وغزة
ولماذا أنا
تسألين وأصمت عنّي
سوى خفقة لا تبين تؤرخ هذا الظنى
تحت شباكنا في البعيد
يولول طير هناك
وأسمعه ها هنا
تسألين وتشطرني حرقة مثلما
يشطر النهر أرضا إلى ضفتين
تسألين وأين
آخر المنتهى
ليس لي غير هذا الطريق إليك أعبده مسكنا
تسألين لماذا يصير الفضاء زقاقا
تلوب على جانبيه المنى
تسألين ولا تسألين
لماذا أريحا وغزة ولماذا أنا(1) .

في هذا النموذج يتوحد الشاعر بمدينته، فالبعد عنها وتذكرها والحنين إليها انشطار للذات في المكان والزمان، ومنذ أول مشهد للمدينة يهيمن على صورتها إحساس الانتماء المصاحب للتجربة فهي ذاته أو هي جزء منها "مثلما ينشطر النهر إلى ضفتين" هو الواقع المطابق والصورة التشبيهية التي توضح مدى عمق الانفصام الحاصل على مستوى الذات

---

1-محمد القيسي . الأعمال الشعرية.ج2 . ص: 495-496

بسبب من البعد والحنين للمدينة الوطن " وتسالين لماذا أريحا وغزة ولماذا أنا"، إن الذات هنا تقوم في مواجهة المكان وتقيم معه علاقة تبادلية يوحدها الحافز النفسي باعتباره المثير الأولي للخيال، فصورة المدينة هي صورة الشاعر في المنفى، وهما معا يخضعان لنفس الظروف والمواقف " البعد والحنين" ، ومن ثمّ فإن سيرة الذات تكاد تكون نفسها سيرة المكان إذ يدخل الشاعر الأمكنة ضمن سيرته في المنفى.

فموضع السؤال الذي تطرحه الذات "تسألين لماذا أريحا وغزة ولماذا أنا" تتمثل الإجابة عليه في صمت الذات " وأصمت عني "لأن واقع المنفى وخلفية الحنين هي الانفعالات التي تفسر الأسئلة والإجابة معا، وعندما تكتفي الذات بالصمت فإن المكان من موقع البعد عنه وتعذّر الوصول إليه يتكفل بتفسير سيرة الذات وقصتها مع المكان ذلك" بأنه تكون للأماكن تاريخانيتها سواء اتجاه التاريخ الكوني أو تجاه سيرة الشخص، وكل انتقال في المكان سيعني تغييرا في البنية الزمنية وتعديلا في الذكريات والمشاريع"[1]، فتاريخ الشاعر مع المكان سيرة ذاتية تؤرخ لقصة منفاه التي بقيت حرقة مستمرة " تؤرخ هذا الظنى تحت شباك في البعيد" .

ونلاحظ هنا كيف تتخذ المدينة بعدا حيويا في النص ، إذ أن كل المتغيرات النفسية والوصفية تتمحور حولها، حيث أن "أريحا وغزة" أصبحت مثار الأسئلة، وخلفية التنويعات والمتغيرات النفسية والجمالية في الصورة. إذ أنه من واقع البعد عنهما تثار مسألة القرب منهما في الداخل، فاستحضار المدينيتن وتداخلهما بالذات، كما يقدمهما النص، يكشف على مجموع التنويعات الدلالية القائمة على تنويع بنية المكان " الشباك ، الطريق، الضفتين، المنتهى"، وهو ما يمنح الأمكنة امتدادا رمزيا يرتبط بالقيم التي تنتجها الصورة. فغزة و أريحا امتدت دلالاتها لتشمل كل الأرض التي تحن إليها الذات وتسمو إلى مستوى المقدس ما دامت الذات تتخذ من الطريق إليها معبدا تسكنه.وإذا كانت حال المدينة بهذه الصورة من خلال رؤى المنفى، فإن الشاعر يكون أقرب إلى صورة الواقع عندما عاد على مدينته ورأى ما آلت إليه وما اعتراها من تبدّل وخراب يقول القيسي :

ذهبت إلى أرض كنعان بعد ثلاثين عاما
من الهجرات لأبحث عن بيت أمي
عن جارة شغفتني قديما،فلا
بيت أمي وجدت ، ولا جارتي في الحياة
وقفت على طلل الأبجدية ،ليس معي أحد
كربلاء الجديدة قدام عيني
أنا تلفتُ أنتِ هنا وهناك
وبكينا معا على أرض جفنا
بكينا على الجلزون
وغزة قفر أسير
ندير على الروح أقفاله المحكمات

---

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 53

وما دلّنا غير الهوى
وسط حقل الخراب[1]

يستحضر الشاعر في النص صور مدنه وقراه،ولكن بالوقوف عليها ومشاهدتها وقد تملّكه إحساس الخيبة لما وجدها عليه من تبدل، ولذلك يصبح عنصر الزمن مهيمنا على الصورة إذ يحرص الشاعر على سرد مدة الغياب ورحلة النفي " ذهبت على أرض كنعان بعد ثلاثين عاما من الهجرات"، ويبدو أن ما اعترى المدينة من تغيير قد أثار الذاكرة التاريخية لتؤكد أصول هذه الأرض، ومن ثمّ فإن حرص الشاعر على تنسيب الأرض لكنعان يؤكد الامتداد التاريخي للمكان ويعلن موقفه بتلوين البنية المكانية بأصولها الكنعانية كموقف رافض لما يحدث من محاولات طمس معالم المكان.

خيبة الشاعر وصدمته فيما يراه في الواقع دفعته إلى تحسّس الألفة في المكان باستعادة ذاكرة الطفولة،ومحاولة تحديد معالمها بالبحث عن مكان بيت الأم وبيت الجارة ، وهي من أهم معالم الألفة الضائعة بعد أن أصبح غريبا في مدينته ووطنه،ولذلك لم يكن عبثا حرصه على التذكير بالأصل الكنعاني للأرض لأنها أقدر على منح الشاعر المادة التي يجسد بها عواطفه هذه، إن المدينة هنا هي مدينة الشاعر تاريخيا وهو منها"[2]، فمدينة الشاعر ما زالت تستحثه على مراجعة سيرة المكان واستنطاق جذوره،فرغم ما اعتراها من تبدّل ورغم ضياع البيت القديم، ورغم شعور الوحدة والغربة فإن المكان أبقى على يشير إلى علاقته الأليفة بالشاعر"وما دلّنا غير الهوى وسط هذا الخراب""، إن ضياع معالم البيت ، وتغير ملامح المدينة لم يفقد الشاعر ولا المكان القدرة على استعادة  قيم الألفة، وكثيرا ما ستغل الشعراء هذه الحاسة لتجعل من الرائحة جغرافيا بديلة تستعيد ملامح الأرض والألفة وتقاوم توتر الغربة والوحدة.

ويستعيد إبراهيم نصرالله[3]"مدنه وقد لفّها الموت والصراع بحيث تحولت إلى ساحات مواجهة تتاثر في شوارعها دم الشهداء، فأصبحت دفترا للموت يسجل مسافات الاضطراب والتوتر فيُدخل نص المكان في شعريات المقاومة:

ومن دفتر الموت ..
من شارع في الحصار الطويل..ومن جوعها
من دم الشوق ينبع في الكتب المدرسية
وها ساحل البحر بين الرصاص ويافا يجيء
وتتبعه المدن الساحلية
وهذا نشيد الشهيد
وهذا نهار الأغاني على ضفتي "طبريّة"
وهذي مراكب حيفا

---

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية . ص: 531-532
2- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص:278
3- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: 419-420

وهذي صواري"دلال" *
وهذا صعود الجليل ليرتاح في روحنا
ودوالي الخليل التي تنضج الآن في صدرنا
وصعود الصخور على الأجنحة

يسترجع الشاعر مدنه من خلال موقف نفسي يرجّع ما أصاب المدن وأهلها، وسعى إلى مزج التفكير الحسّي بالرؤية البصرية ليتخطى التسجيل الواقعي للحدث، فالمدينة هنا مشهد يوقّع الصراع والمواجهة من خلال لغة الشهيد والموت والحصار الطويل " من دفتر الموت ...من دم الشوق " فلا فاصل بين الموت والشوق في إشارة تلمّح إلى المساواة بين الموت والمنفى، ولذلك يختار الشاعر المدينة المقاومة كبديل عن المنفى ، ومن هذا المشهد الذي يعلن المواقف يستعيد الشاعر مدنه ويشير إليه في سلسلة من الصور الجزئية التي تحاول الإحاطة بكل مدن الأرض الفلسطينية " "ساحل البحر بين الرصاص ويافا يجيء وتتبعه المدن الساحلية" ويؤكد الشاعر علو موقفه في كل مر بأن جعل من الرصاص علامة تدل على المكان وتعين مسافاته، وبذلك يجعل من المدينة ساحة صراع على المستوى الفردي والجماعي .

إن صورة المكان في الشعر الفلسطيني وفي ارتباطها بالمنفى ظلت تستحضر المكان الفلسطيني كجغرافيا شعرية تقاوم الإبعاد وتحاول إعادة تأسيس جمالي لمكان المفقود وإعادة تنظيم فضاءاته وفق رؤى تاريخية وسياسية وفنية لم تنفصل عن قضايا الواقع وأبعاد الصراع، فالشاعر الفلسطيني ومع نسبية تناوله للمكان بين المنطلق الجمالي والأيديولوجي، لم يتخل عن نواته التي أسس حولها فضاءات نصه . وهو عندما وظف التسمية الجغرافية كأحد أنواع البنى المكانية ، إنما كانت جغرافيا مقابلة تحاول أن تقوم في مواجهة جغرافيا الآخر ، ما دام قد استعمل نفس البنية لنفي الآخر.

إن قراءة النماذج الشعرية المرتبطة بالمدينة وبالمنفى بصورة عامة تشير إلى أبعاد فكرية مرتبطة بواقعها وسياقها التاريخي والجغرافي، فهي في مجموعها سمات مكانية تمحورت حول النواة الخفية أو الأرض الخلفية للقصيدة ومهما تنوعت النماذج فإن صورة المكان ظلت تحكمها في النصوص علاقات القرب والبعد باعتبارها مساحات فكرية وجمالية تمتد في العلاقة بين المكان/ الوطن والذات.

كما أن هذه الأمكنة على تنوعها واختلافها شكلت نماذج للمكان الشامل الذي يختزل أنواع المعرفة ويمتد إلى الثقافات المختلفة حيث ظل متصلا بالواقع والتاريخ والدين والأساطير. فالمكان في القصيدة الفلسطينية لم ينفصل عن واقعه وحاضره حيث أن جمالياته بدأت تشكل رمزيتها وخيالها من جغرافيا الوطن، ومنه امتدت إلى جغرافيا العالم وصولا إلى اختلاق الأمكنة الخفية والتي غالبا ما كانت ملجأ الذات في كثير من النصوص المغرقة في التأملية. والتي جعلت من التأملات فضاء مكانيا إضافية اتسعت لمفاهيم فكرية اتخذت من اللجوء والحماية والعزلة والألفة تصورات لعوالم الذات [1].

إن متابعة صورة المكان في الشعر الفلسطيني ومن خلال محور الأرض والمنفى مكّن

---

- شهيدة فلسطينية : دلال المغربي.

1- انظر فصل جماليات المكان من هذا البحث.

البحث من رصد وتحليل صورة المكان إذ أن تنوع الأمكنة الحاضرة في النص يعكس ظاهرة حضور الوطن/الأرض وأمكنة المنفى وبواباته باعتبارها ثنائية موضوعاتية كانت المدخل الذي استحضر من خلاله الشاعر الفلسطيني علاقاته المتنوعة بالمكان.

# الفصل الرابع
# دلالات المكـــــان

## مــدخــل

الظواهر المكانية المرتبطة بالقصيدة الفلسطينية الحديثة لاتنفصل عن مخزونها المعرفي وتراكمات الذاكرة الفردية والجماعية،وهي بهذا التوصيف تشكل مخزونا وفضاءات خصّبت النص الشعري بأنواع المعرفة التاريخية والدينية والأسطورية التي ارتبطت بالمكان أو بالحالات المشابهة لواقع المكان وحاضره.

ومن هذا المنظور تتجسّد معالم المكان باعتبارها من مكونات النص وعلاماته،وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية لها نماذجها وعناصرها الثقافية المكونة لهويتها الجغرافية والثقافية فإنها تحضر في النص الأدبي محمّلة بتلك المضامين والأبعاد والتي لا تتخلى عن ارتباطها بالتاريخي والمقدس والأسطوري والواقعي، ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية لجماليات المكان تتأسس على استنطاق الأبعاد المعرفية في النص، وإعادة اكتشاف الماضي محمّلا بالتجارب الجديدة وممزوجا بالعواطف التاريخية والدينية، التي لا تنفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته المختلفة.

هذه الأبعاد التي خصّبت صورة المكان وما ارتبط بها من إشارات وما اختزلته من معرفة لم تفقد النص الشعري قدرته الترميزية والجمالية، من حيث هوإبداع ركّز على تصوير هوية الأرض عبر منظور جمالي متخيل أو واقعي مباشر، فبعث حركة شعرية أنتجت أبعاد المكان وجعلته خلفية لها ونواة أسست عليها القصيدة،وهو موقف جمالي وإيديولوجي جعل من المكان علامة مهيمنة حددت من خلاله انتماءها وهويتها،وهذه الحركة نهضت في ظل مواجهة الإلغاء من المكان، ولا تُستغرب هذه الظاهرة الأدبية عن الحركة الشعرية الفلسطينية ، في ظل اعتبارها أدب مقاومة تمكّن من صوغ الجمالي إلى جانب التاريخي والديني والسياسي والاجتماعي، وهو صوغ فني مسبوق بتجارب عالمية تبنت مواقف متشابهة مع التجربة الفلسطينية في استدعائها للمكان، ولقد ركز كثيرا الباحث الفلسطيني إدوارد سعيد على التجربة الإيرلندية مشيرا إلى تقارب الشاعرين محمود درويش و"ييتس(YEATS)" وثمّة شبه سحري غريب بين عمل ييتس في أوائل 1920 والالتزامات والالتباسات في شعر درويش الفلسطيني بعد ذلك بنصف قرن،في صياغته للعنف وللمفاجآت والمباغتات الكاسحة للأحداث التاريخية والسياسية والشعر "[1]

إن مسألة علاقة المكان بأبعاده الثقافية والقومية تبدو قضية عادية في ضوء المناقشات الفكرية والسياسية والعلمية بصفة عامة ،لكنها حينما تتحول إلى نص شعري وإنتاج إبداعي يقوم على المزاوجة بين الخيال والواقع فإن المسألة تصبح أكثر تعقيدا عند البحث في أبعادها الدلالية وتأويلاتها الجمالية والمعرفية، إذ يصبح الفصل بين الشعري والواقعي،أو بين الشعري المتخيل والذاكرة حقلا صعبا تتشابك على مستواه الأحداث والمعارف واللغة والمتخيل،ومن ناحية ثانية فإن النص الشعري المرتبط بصورة المكان أُنتج في شروط اجتماعية وسياسية جعلته يقترب في سياقاته التعبيرية واللغوية من نفس تلك الوقائع التي شكلت شروطا أو مناخا عاما لإنتاجه ، ألا وهي وقائع الاحتلال واللجوء والشتات والمقاومة وإلغاء هوية المكان ولذلك "فإن المقاربات الدلالية واللسانية تركّز على العلاقة الجدلية بين

---

1- إدوارد سعيد. الثقافة والامبريالية. ص: 289

النص والمجتمع ، كما تتحدّث عن وظيفة النص في وسطه الاجتماعي"[1] والإبداعي المتجه إلى محاولة استعادة المكان باعتباره مكونا وجوديا وعنصرا من الهوية وأخيرا نموذجا ثقافيا.

وتجدرالإشارة إلى أن هذه العلاقات المعرفية في النص الشعري الفلسطيني الحديث لا تنحصر في جيل دون آخر، حيث أن نصوص الفترات المختلفة أتت محمّلة بالتجارب التاريخية المرتبطة بذاكرة المكان، ومشبعة ببذور الثقافات المحلية والإنسانية، إذ ربط من خلالها الشاعر المكان والذات بالجذور الفكرية والفنية والمعرفية لتشكيل حضور المكان وإنتاج فضاءاته وإعادة صياغتها في أبعاد اجتماعية ووجودية وإنسانية، ولذلك فإنه يؤكد من خلال هذا الحضور المعرفي وحدة الانتماء وهوية المكان في ظل الجدل القائم حول امتلاك المكان بين الأنا والآخر، وفي كل أصناف المعرفة خاصة منها التاريخية والدينية والثقافية ، فإن الشاعر يستند إلى التاريخ الكنعاني والإسلامي والأندلسي، ويفتح نصوصه على التوراة والقرآن، كما يستدعي خياله الفكر الأسطوري،الأوغاريتي واليوناني، وكأنه يشكّل من هذا المزيج فضاء كونيا لانتمائه ولقضيته، ولواقعه.

وهكذا فإن القصيدة ترحل داخل المعرفة التي أنتجتها وأعادت صياغتها جماليا وهي ترسم أفق النسيج الثقافي والفكري الذي تشكلت به ومن خلاله صورها،وبذلك تتطور نحو مستقبلها الشعري المرتبط بخلفيته المكانية وبما تبثه الأرض من دلالات، "ففي قصيدة غسان زقطان الجديدة في ديوانه صباح مبكّر،محاولة لمحورة هذا الفهم للتخلص من تجربة الاغتراب وهي محاولة لمداخلة الشعر مع زمن الوطن، إذ يصبح الوطن هو المثير لجوهر الانفعال الشعري ..فالتهويش الإيديولوجي لا وجود له هنا بل إن الشاعر يقول الواقع ،ويستبطن دلالات هذا الواقع ..والأرض هي الرحلة التي يرحلها الشعر ليصل إلى وعي المقاومة، من رحم هذا الوعي وبداياته الطفولية"[2] وفي مطولته " الخروج إلى الحمراء" يستعيد الشاعر المتوكل طه سقوط غرناطة مركزا على شخصية ابي عبد الله ،مستعينا بتجربة الفقد الأول باعتبارها تجربة تاريخية لمحاولة البحث عن أسباب الفقد الثاني والأمثلة كثيرة من هذه النصوص التي تستند إلى مرجعيات تاريخية المختلفة.

ارتبطت هذه الظاهرة المعرفية بوعي جماعي حاول قراءة الواقع بالعودة إلى تجارب الماضي وانتقلت من جيل لآخر،حتى تحوّلت إلى ضرب من اللاشعور الجمعي، لأن مركز المشهد يرتكز على نفس الحالة العامة ممثلة في الارتباط بالمكان أو الخوف من فقد المكان، وبين هاتين الحالتين تنسج فضاءات زمنية للحلم الشعري في تعامله مع الواقع المتشابه، وهو حلم شعري يقوم على استعادة المكان من خلال ذاكرة المكان في بعديها الخاص والعام، وهي ذاكرة تستحضر تفاعلها مع الواقع من خلال أسئلة اللحظة التي تستحضر جغرافية المكان وتاريخه وثقافته، وهوباستناده إلى الذاكرة فإنه يستعيد من الزمن ماضيه وحاضره ومستقبله مادام "الزمن والمكان متلازمين، وباستعادة المكان يكون حتما استعادة للزمن لأن الزمن في بعض أبعاده شكل من المعنى الذي يعكس حالة داخلية"[3]وإثارة

1- Pierre Zima. Pour une sociologie du teste littéraire. L'Harmatan.Paris 2000.p/222

2- فخري صالح.صدمة الواقع في شعر السبعينات.مجلة الأقلام. ع: 8.1981 ص:51

3- Christine du Pouy.La question du lieu en poésie. P :96-97

في هذه الإشكاليات يحول النص الشعري- بالإضافة إلى جماليته- إلى وثيقة اجتماعية تبعث مظاهر المجتمع والتاريخ والواقع وباعتباره " نتاجا اجتماعيا فإن النص الأدبي يبعث في السياق العام ظواهر اجتماعية،ويشهد تماما كالوثيقة التاريخية، على القيم والعادات والمبادئ في فترة إنتاجه، غير أنه يحوّل في نفس الوقت، هذه العناصر إلى صور"[1]
ذاكرة المكان في الصورة الشعرية استعادة له، وممارسة وجودية حرة تقام داخل المتخيل في مقابل البعد الواقعي عن المكان وفي مواجهة الإقصاء من المكان، وهوهنا يرتبط بمفاهيم الحرية والقيم والانتماء " والعلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى ،تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"[2]

النص الشعري المحمّل بذاكرة ثقافية موزعة على التاريخ والدين وغيرها من الأنواع الثقافية يحمل دلالة على الانتماء لموروثه، كما أنه انعكاس لتجارب وحالات نفسية واجتماعية فرضتها رؤيا خاصة للمكان والعالم، إذ أن هذه الرؤيا – كما عكستها المدونة الشعرية- تقوم على جدل الانتماء للمكان بين الأنا والآخر، وبالتالي فإن ذلك يعني أيضا،انتسابا وجوديا ينبعث من خلال التمثيلات الدينية والتاريخية والأسطورية، التي تركزت حول تمثيلات الهبوط من الفردوس، والحلم الأندلسي والتقاطع مع النص الديني وأخيرا تمثيل النص الثقافي الإنساني، " لكن العلامات السابقة مألوفة إلى حد بعيد في الأدبين الفلسطيني والعربي على امتداد هذا القرن على الأقل،بقدر ما يتعلق بفلسطين وهي ليست مألوفة وحسب بل ذات وجود كثيف وصريح يحرّض على محاولة فهمها في سياق المفاهيم السابقة أيضا"[3]، وتخضع هذه الأبعاد إلى تحولات غير ثابتة إذ أن لكل منها مرجعيته الخاصة وتجربته، وتصوره، غير أنه في الوقت نفسه لا يمكن أن يعامل النص كوثيقة تاريخية أو دينية، بل إنه وبصورته الشعرية وثيقة جمالية لمتخيل إنساني" إذ أنه لا يقوم كغاية لفهم خصوصية فنية ولكن ليجدد داخل العمل الأدبي مجموعة وقائع تحيل إلى بنى اجتماعية وفكرية" [4] كما تحاول أن تجيب على التساؤلات أثارها مختلف الشعراء عند ما أشاروا إلى فقد المكان.

وعند التعامل مع النص وهو محمّل بالوقائع على اختلاف أنواعها المعرفية ومصادرها، فإنه لا يمكن أن تتوقف القراءة عند حدودها البنية السطحية لهذه الحقول المعرفية لأن استيعابها وتأويلها يتجاوز النظر إليها باعتبارها مجرد ملاحظات على مرحلة ما، أو كأنها انعكاس لنسق اجتماعي أو سياسي معين أو باعتبارها" مجموعة وقائع ومنتخبات يجب أن نسجل خصائصها ونبحث أسبابها"[5]، وإنما هي بنية لها مستويات أعمق مما تظهر عليه في الصورة لأنها تربط البحث عن الوجود الإنساني ببحثه عن مكانه المفقود وعن جذور هويته التي تربطه بالمكان وتنسبه إليه .

1 - Pierre Zima . Pour une sociologie du texte littéraire.P : 5

2- سيزا قاسم. القارئ والنص.ص:45

3- د.حسن خضر. صورة المكان. مجلة أقواس ص: 45

4- Jerome Roger. La critique littéraire. Ed Nathan.Mars 2001. P :130

5- H .Taine. Philosophie de L'art.Gallimar Paris 1965 ; P :20 ;21

فقد يتمثل الخيال في النص أكثر من تقاطع وأكثر من مستوى معرفي، تمتد إحالاته إلى حقول متنوعة تتصل في النهاية بالمكان والزمان وتتوحّد بهما في نفس التجربة، " ففي قصيدة سميح القاسم « فسيفساء على قبة الصخرة»جعل هذه الصلة أكثرعمقا و قربا من التاريخ الفلسطيني القديم المتشكل في التاريخ الفلسطيني المعاصر، والمندمج فيه اندماجا كليا إذ جعل الإله الكنعاني بعل أباه صراحة دونما إيماء أو إيحاء واستطاع توحيد الأزمان والأماكن والأساطير "[1]

أنا سليل اللات
أبي الإله بعل
عُمِّدتُ في النيل و في الأردن والفرات
أنا سليل اللات
أمشي وخلفي الشمس
إلى رحاب القدس
أمشي وظلي الليل [2]

لايكتفي النص بإشارة واحدة،إذ أنه مجموعة إشارات تتداخل عبرها المستويات المعرفية المختلفة فالنص الأسطوري الكنعاني لا يتوقف عند المفهوم الأنثربولوجي المصاحب للحضور الأسطوري، وهو كذالك مستوى تاريخي مخصّب بالعمق الحضاري الكنعاني فـــ" بعل" ليس مجرد رمز لأسطورة حيث يتضمن أيضا الإشارة التاريخية، والمستوى المعرفي الآخر هو البعد الديني في إشارة تتعقب صلة المكان بمختلف الديانات ، فمن مفهوم"التعميد" يتجلى البعد المسيحي، ومن اسم "القدس" يتجلى البعد الإسلامي وتقاطعه بسواه، وهذه المستويات تتداخل لتنتج الفضاءات التي فُتِح عليها النص، والعلاقات الممكنة بين عوالمها المختلفة، إذ أن القدس تتحول بهذه التقاطعات إلى مركز كوني يتجاوز كونها مجرد مكان.

ولذلك فإن التقاطعات النصية التاريخية والدينية والأسطورية في الشعر الفلسطيني ترتبط بواقع إنساني مشبع بالانتماء للمكان، حيث أنها تؤسس العلاقة بين الإنسان والمكان، وتجعل منه نموذجا ثقافيا يؤسس فضاءات الانتماء للمكان لأنها تتشبع بذاكرته الثقافية العامة ضمن سلسلة من المفاهيم والتصورات الأخرى التي تختزل تصور المكان شرطا للهوية "فمعنى المكان هوية شخصية ضمن الهوية الوطنية والجهة والمجموعة وكل ما يشكل الانتماء للحياة في المكان"[3].

وأمام هذا التراكم المعرفي على مستوى النص فإن لغته تكتسب وظيفة الإشارة والترميز لإنتاج فضاءاتها الثقافية، وتفتح الصورة المكانية على بوابات الذاكرة الفردية والجماعية، ولذلك فإن ما تحيل إليه من مظاهر مكانية يشكل فيها تحولات غير ثابتة، فهي متجددة باستمرار عبر التنويعات المعرفية المختلفة ، إذ تمتد تنويعاتها في الزمان والمكان وتفرز علاقاتها وشروط جماليتها من خلال ذلك الامتداد ، فيبدو المكان بعدا مركزيا يؤسس عليه

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية.ص:47

2-سميح القاسم. الديوان ص: 354

3- Seamus Heaney. Preoccupations. P : 144

الشعر الفلسطيني علاقات الانتماء على مستواها الجغرافي والجمالي، وباعتبارها من العناصر الفنية في لغة هذا الشعر، فإن الظاهرة المكانية تمتد في الواقع وتتأثر بتفاعلاته وإفرازاته "وتتداخل بنى الذاكرة الجمعية والمخيال الاجتماعي في المنظومة المعرفية في حركيات رمزية معقدة غير قابلة للإفراز والاستحضار إن لم يتم تنبيه تلك الرموز والمفاتيح، وباعتبار اللغة تشكل الحامل الفعال للأثر المتراكم في منظومة الذاكرة والمخيال،وتشكل المفتاح وعنصر الترميز فهي تشكل أيضا عنصر التنبيه القادر على إحداث الفعل المعرفي في فضاء زمني إبداعي خاص"[1] وهو هنا الزمن والمكان الفلسطيني وما يحيلان عليه من تجارب.

إن الوجود الفزيائي للمكان وبتحوّله إلى النص الشعري لم يتخل عمّا ارتبط به من علاقات معقدة على المستوى الفردي والجماعي ، كما أن تجاربه بقيت ماثلة في واقعها الثقافي والتاريخي ، ولذلك فإن حضوره بهذه المستويات في النص الشعري لم يكتف باستعادة ذاكرة الحدث أو الموضوع المعرفي الذي تحوّل إليه،بل لقد ارتفع إلى مرتبة السؤال الوجودي في علاقاته بجغرافيا المكان والهوية والانتماء، ولعل صور تحولات الأرض عبر مسافات هذا الشعر تركّز على قضية الوجود والانتماء للمكان كموضوعة شعرية متفاعلة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي، فمنذ النكبة لم ينقطع هذا الأدب بصورة عامة، عن تمثل الأحداث والقضايا المتوالية،"فقصائد عبد الكريم الكرمي وهارون هاشم رشيد الباكية على الفردوس المفقود، وقصص سميرة عزام الشعبية عن بؤس اللاجئين ومهانتهم عززت الفكرة الفردوسية عن فلسطين من خلال تعزيزها لكل ما في واقع الحال من بؤس لايستمد معناه وسناه إلا من زمن ذهبي سابق، ولم يكن في الإحساس بدنس من نوع ما لحق الباقين في مناطق من فلسطين الضائعة، ولا في تصوّر المكان الضائع إلا تعزيز لمكان ارتفع إلى مكانة الطلل بما يثيره من ذكريات الأحبة ومن انتهازية الزمن ومن سعادة غابرة"[2]

غير أن هذه الإشارة الأخيرة إلى المكان الضائع ومقارنته بالطلل من حيث ارتفاعه إلى مستوى استعادة المكان في المتخيل الشعري ، لا يقتصر في الحقيقة على فكرة إثارة الذاكرة واسترجاعات الطفولة بل إن الفضاءات تستمر مفتوحة على إنتاج المكان الفلسطيني عبر الفردوس المفقود،أو عبر ارتباطه في النص الديني بنفي الإنسان من الجنة، أو من خلال استعادة مراجعات امرئ القيس في البحث عن النصير ، أو بواسطة ذاكرة فقد الأندلس ، كما لا يكتفي المتخيل باستدعاء الطقوس الأسطورية ومفاهيم الخصب واليباب فيها. بل إن التحولات التي شهدتها مساحات المكان بعد النكبة وخاصة أثناء السبعينيات وما بعدها شكلت وجود آخر لمفهوم الأرض ارتبط بقضايا أشمل وأعمق في الفكر الإنساني، امتدّ ليناقش من خلال المكان الوجود الإنساني للفلسطيني، بل وأصبح المكان بحثا ومدخلا لمراجعة هذا الوجود.

والأمر هنا لا يتعلق فقط بتجربة فردية تمثلها تجربة الشاعر، بل إن هذه التجربة، ومهما انزوت في الفردية قد ظلت ترتبط بتراث ثقافي لا يمكن تجاوزه أو التغاضي عنه، كما

---

1–د.جمال الدين الخضور. قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن. ص:79

2– د.حسن خضر. صورة المكان. مجلة أقواس. ع.4.شتاء 2001. بيت الشعر رام الله. ص: 85

أن تجربة المكان بحجمها هذا لا يمكنها أن تتجاوز ما قد يحيل عليه من نقوش وحفريات على جميع المستويات.

فالأمكنة الواقعية بأبعادها التاريخية والأسطورية والدينية، تحوّلت إلى علامات مرجعية في النص مفتوحة على كل العوالم الممكنة للتاريخ الثقافي والحضاري، وهي أبعاد لا تستثير الذاكرة لأحل استرجاع أو حضور البعد المعرفي لذاكرة المكان فحسب، بل إنها محطات وعلامات ترتبط بالوجود الفردي والجماعي في المكان، بحيث يصبح المكان أحد أهم عناصر الهوية ومركز الانتماء، لدرجة انه يعتبر أحد موجهات الصورة الشعرية، والأبعاد الفكرية، حيث يعدّ " أحد معالم الأفكار التي نشأت فيه"[1] كما أنه "وسط محمّل بالقيم"[2].

العمق المعرفي للمكان ليس مجرد قيمة فضائية أو مكانية، بل يتجاوز ذلك إلى ماهو أعمق في التجربة الإنسانية، فهو يمكّن الشاعر من الذهاب بتجربته إلى أبعد ما يمكن، حيث أقاصي الأحلام والرؤى والتأملات، لأجل اكتشاف الذات أولإعادة البحث في الجذور والوجود والانتماء، كما أن إحالاته لا تتوقف عند امتداد المسافات أو تسميات الأشياء في علاقاتها بالأمكنة،"فالتفاصيل البصرية تشتغل في مرآة الشاعر"[3] وتفتح أمام القراءة عوالم ظاهراتية خفية تكمن في اللاوعي الجمعي الذي قد تدل عليه، وهنا لم نعد أمام الشاعر الطفل أو أمام صورة الطفولة ومرجعياتها المكانية فقط،وإنما أمام أمكنة مفتوحة على عالم الأفكار والمراجعات المختلفة للماضي وللذاكرة. وهنا تكمن أهمية البعد التاريخي والأسطوري والديني للأمكنة، إ تتحول إلى بحث عن البدايات وانفتاح على بعل أو إيل أو النص المقدّس أو غرناطة أو امرئ القيس وما لا يمكن حصره من الإشارات وهو بالضبط حفريات في التجارب الإنسانية يحاول الأنا الاسترشاد بها في سعيه إلى امتلاك أمكنته وتعزيز وجوده وانتمائه إليها، فالمكان بطبيعته لا يمكن أن ينقطع عن القابلية للتأويل وإعادة الاكتشاف ما دام يختزن نموذجه الثقافي العام كرصيد يستعيده الخيال الشعري لفهم الحاضر.

وفي هذه القضية يشير "إدوارد سعيد" إلى استثارة الماضي وتوظيفه في تأويلات الحاضر باعتباره حالات ليست مشابهة تماما للحاضر، وإنما هو موروث يساهم بشكل ما في فهم إشكاليات الحاضر، ويستشهد بمقال للشاعر إليوت(**T S ELIOT**) يشير فيه إلى أهمية حضور الحس التاريخي في الشعر"يتضمن إدراكا حسيا،لا لماضوية الماضي فقط، بل لحضوره أيضا،الحس التاريخي يفرض على المرء أن يكتب وجيله في عظامه فحسب،بل بشعور بأن أدب أوربا بأسره منذ هوميروس ، ذو وجود متآين يؤلف نظاما متآينا، هذا الحس التاريخي الذي هو حس باللازمني كما هو حس بالوقتي...هو ما يجعل الكاتب تراثيا وهو في الوقت ذاته ما يجعل الكاتب واعيا أحدّ الوعي لموقعه في الزمن ..ما من شاعر، من فنان، في أي فن يملك معناه الكامل منفردا"[4]

---

1- Jean-Marc Ghitti . La parole et le lieu P : 201

2- مجموعة مؤلفين. الفضاء الروائي.تـــ : عبد الرحيم حزل. ص:57

3- محمد الجزائري. تخصيب النص. ص:310

4- إدوارد سعيد . الثقافة والامبريالية. ص: 75

إن التجربة التاريخية في الشعر الفلسطيني لا تتمثل في استدعاء النموذج التاريخي فحسب،شأنها في ذالك شأن النموذج الأسطوري والديني،بل إن المسألة "تتجاوز هذه الموضوعة إلى إنتاج المكان في النص بخلفيته وامتداده في التاريخ،وهو ما يبعث في المكان فضاءات تاريخية وأسطورية ودينية تنتج فضاء فكريا يختزل "تصورا للعالم يرتكز على التجربة التاريخية في المكان"[1]، وما يصاحبها من ذاكرة وثقافة ومواقف. ولذلك فإنها تتمظهر في النص الشعري محمّلة بهذه المستويات ومتّكئة عليها في إعادة إنتاج المكان وتخصيبه.

وبهذا التصور في إنتاج المكان في النص الشعر، ومع ما أثاره إدوارد سعيد ، وما تضمنه مقال إليوت ، يتجلى بعد آخر لعلاقات المكان بالأفراد والمجتمعات والقضايا يتمحور حول الانتماء والوجود في المكان، وفي هذه الأبعاد قد تكتفي الصورة باختزال الحدث الديني أو التاريخي أوالأسطوري وإخضاعه للنموذج الجديد في الصورة وتنويع إحالاته وإمكاناته الدلالية، فاللحظة التاريخية تتحول إلى امتداد زمني يتلاقى فيها القديم والحديث ونص التاريخ بنص الأسطورة وواقع العالم الخارجي وبرؤيا المتخيل، ومن ثمّ نكون في مواجهة خطاب شعري تكثفه الأفكار والأبعاد التي تفرز تأملات شعرية في موضوعة الإنسان والمكان، وتمزج علاقات الأمكنة بالتجارب التاريخية والدينية والأسطورية

---

-1 Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu . P : 22

## I المكان والدلالة التاريخية

### 1- 1 المكان والتجارب التاريخية

استعاد الشاعر الفلسطيني أصوات الشخصيات والمواقف التاريخية التي ارتبطت بذاكرة المكان فأثار من خلالها الأبعاد الحضارية والإنسانية ، وبتلك المواقف وما يصاحبها من إحالات على الواقع وزمن الشعر يكون قد وضع النص والقارئ أمام فضاءات وأمكنة يتداخل في مستواها العالم القديم والحديث،وتصبح التجربة التاريخية تأملات شعرية في المكان والزمن، وأقنعة تعيد قراءة التاريخ شعريا وتسلتهم أنساقه وبنياته

وعند متابعة النماذج المكانية المختلفة لاحظنا أنها بالإضافة إلى إفرازاتها الفكرية والفلسفية والجمالية قد فتحت النص على فضاءات تاريخية وأسطورية ودينية ساهمت في إنتاج الفضاء الدلالي. وحوّلت البنية المكانية بنية فاعلة تخصّب الصورة الشعرية وتمدها بعمق تاريخي يتكئ على ذاكرة المكان ومطابقة الأزمنة، فلمّا استحضر درويش في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" شخصيات المتنبي وكافور إنما حاول أن يتطلع إلى الماضي ليعانق الحاضر وهو في انتقائه لشخصية المتنبي يستتر خلف قناعه ليشير إلى زمنه ومكانه فالمتنبي الباحث عن مجد وعن مكان هو نفسه الشاعر المعاصر الباحث عن مكان وعن مأوى ، وربّما يكون لدرويش في المتنبي مآرب أخرى قد تخلص كذلك فكرة الطموح الشعري الذي يراوده وهو الوصول بتجربته إلى العالمية.

وعند مختلف الشعراء تشكل المادة التاريخية مركزا لانطلاق الأحداث الواقعية وما ارتبط بالمكان الفلسطيني المعاصر، إذ أن هذه المادة أحداثٌ توظف لنسج عالم متخيل تتقاطع فيه حدود التاريخي والشعري.

ففي شعرعزالدين المناصرة وسميح القاسم ومحمود درويش والمتوكل طه ومحمد القيسي، وإبراهيم نصر الله ومريد البرغوثي ومراد السوداني وغيرهم ارتبط المكان دائمابالتجارب التاريخية الممتدة في العمق الكنعاني والروماني والإسلامي والأندلسي وصولا إلى الأحداث المعاصرة ، بحيث أصبح للمكان وجمالياته قيمة فنية وفكرية استلهمت التجربة التاريخية ومزجتها بذاكرة المكان وخصّبتها "بأبعادها التعبيرية [(1)]، ومن التنويعات التاريخية عودة الشعراء إلى البعد الثقافي العربي فاستحضروا من الأحداث والشخصيات ما رأوا فيه استلهاما للحالة الفلسطينية المعاصرة والتي تمحورت في الغالب حول العلاقة بالمكان، ومن هنا فإن الذاكرة اتجهت إلى استلهام ما عرفه المكان من أحداث في الحقب التاريخية المختلفة، فتواصلوا مع الشعراء والساسة والحكام واستعاروا سيرهم وأماكنهم وقضاياهم وحمّلوها رؤاهم المعاصرة في واقعهم وعوالمهم المتخيلة ويستحضر درويش شخصية المتنبي رابطا بينها وبين المكان عدة صلات ، يقول الشاعر :

أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني
قد جئت من حلب وإني لا أعود إلى العراق
سقط الشمال فلا ألاقي
غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي... ومصر

---

1-إلياس خوري.عالم الدلالات في الشعر الفلسطيني.شؤون فلسطينية .ع:41-42. 1975. ص:363

وأسلمني الرحيل إلى الرحيل
ولا أرى بلدا هناك
ولا أرى أحدا هناك [1]

يستعير الشاعر من التجربة التاريخية رحلة المتنبي، وتتقمّص الذات شخصية المتنبي وتتوحّد معها لتماثلها في الخطاب والتوجه والرحيل بحثا عن وطن يأوي إليه، فالشاعر ينظر إلى رحلة المتنبي على مستوى شخصي بكونه الشخصية التاريخية الشاهدة على زمن يتقاطع مع زمنه، وكأن الشخصيتان تسردان معا ما آلمهما ممّا عاصراه من أحداث، فالمتنبي الطّريد من الشام هو نفسه درويش المنفي من وطنه، وهنا تنسج الأحداث علاقتها بالمكان أي علاقة الشاعر بالأرض، وبالحاكم ليتحول الصراع إلى صراع بين الحاكم والشاعر، ولتوضيح هذه العلاقات يمدّنا الشاعر بمجموعة إشارات تحيل على النص الغائب ويلمّح إليها الشاعر في قوله"أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني"، فالشاعر يميّز بوضوح بين تاريخ السلطة وتاريخ المكان إذ أن المكان العربي ضيع شاعره وأسلمه للرحيل وللمنفى،أو أن المكان العربي ضاع من الشاعر لأن كافور "الرمز"مازال لم يتغير كما أن السياق التاريخي الذي وجد فيه كافور حاكما لم يتغير :

وإلى اللقاء إذا استطعت
وكل من يلقاك يخطفه الوداع
وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع
والقرمطيّ أنا، ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاعوني وضاعوا
والروم حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون [2]

يتابع الشاعر الراوي مسار الأحداث التاريخية ويتقمص شخصية المتنبي شاهدا على عصر ضياع "الضاد" هوية ومكانا، ليحول الضياع صفة أساسية أخرى للمكان ولتشكل نسيجا لغويا يكشف عن رؤيا الشاعر الخاصة.

إن التجربة التاريخية التي يتكئ عليها نص درويش تستحضر صوت المتنبي ناقما على ما لاقاه، ومن سيرة المتنبي يصوغ مادة شعرية تحوّل اللحظ التاريخية من زمنها القديم إلى حاضر الشاعر، وبذلك يحوّل الخطاب الشعري من صوت خاص إلى صوت عام وإن ظلّ في النص صوت الأنا عاليا، وعبر مختلف الإشارات المكانية" مصر حلب الشام العراق " يعمّم الحالة إلى مختلف الأمكنة العربية عبر استعارة مصطلح "الضاد" للدلالة على المكان العربي بكل مكوناته الثقافية والتاريخية ، وكأن الشاعر يحصر المكان بين حالتين زمنيتين يتكرّر عبرهما الواقع السياسي والتاريخي، فيصبح المكان في الحاضر صورة مكرّرة للماضي. فالتجربة التاريخية هنا تجمع الخصوصية إلى العمومية خاصة في جانب ارتباطها بموضوعة فقد المكان، حيث أن هذه الموضوعة تسترجع المكان شعريا بالتركيز على التجارب التاريخية الكامنة فيه باعتبارها علامات تغذي القراءة وتخصّب النص. وبين

---

1- محمود درويش . الديوان ج2 ص : 107

2- المرجع نفسه . ص : 114

ذاتية وشمولية الخطاب يوجه الخيال التجربة التاريخية إلى آفاقها وإنتاج فضاءاتها الجديدة ، يقول درويش:

والأضداد يجمعهم شراع واحد
وأنا المسافر بينهم .وأنا الحصار.أنا القلاع
أنا ما أريد ولا أريد
أنا الهداية والضياع
وتشابه الأسماء فوق السّلم الملكي
لولا أن كافورا خداع[1]

يتوحّد الشاعر بالمتنبي فالأنا المتمركز في خطابه يتطابق مع الأنا المتمركز في خطاب المتنبي،وقد نتساءل هنا إن جعل الشاعر من المتنبي موقفا يتبناه؟أو أنه حالة ذاتية تخصّ الشاعر؟فالمتنبي يظهر في النص بمستويات مختلفة، تجمع بين المتناقضات وتؤلف بين المختلف، وهي الرؤيا التي ينتهي إليها الشاعر في قوله" والأضداد يجمعهم شراع واحد" غير أنه هو الموقف المقابل لصورة كافور " لولا أن كافورا خداع"، وهنا يفصل الخطاب بين الشاعر والحاكم وينهي علاقة التبعية.

إن استعارة تجربة المتنبي مثقلة بسياقها التاريخي تتحول إلى نوع من المشاركة في الموقف بين المتنبي والشاعر، وبذلك تتعدد الأصوات في النص إلى جانب تعدد المستويات والأزمنة،وهنا تتحول"سيرة المتنبي إلى سيرة شعرية ليس لحياة المتنبي فحسب، بل لما آلمه من الأحداث التاريخية التي عصفت في زمانه"[2]، كما أن التجربة التاريخية تتحول شعريا إلى قراءة نقدية لواقع سياسي أفضى إلى ضياع الوطن، والخروج من الفردوس.

ولأن المكان خلفية القصيدة الفلسطينية، فإنه في النص الشعري يتحوّل رؤى وتجارب تاريخية ترتبط بحاضره ومستقبله، فيتحول الماضي ذاكرة وتاريخا إلى علامات مرجعية تخصب النص وتمدّه بالمواقف والفضاءات الدلالية،فلا تتوقف التجربة التاريخية عند الجمالي بل تمتد فاعليتها إلى تحفيز القراءة وحثّها على إعادة اكتشافها والبحث في حفرياتها وعوالمها الدلالية التي تحيل إليها من خلال التجارب التاريخية المستعارة في النص.

وتتراوح هذه التجارب التاريخية بين الإشارة العامة والغوص في تفاصيل الأحداث، كما ترتسم في مشاهد متنوعة تقيم الصلة بين التاريخ والشعر، وتتداخل الحقيقة بالخيال تداخلا يصعب فكّه إذ يتحول الشاعر فيه إلى تقمص دور الراوي والمشارك في صناعة الأحداث، فيبعثها في النص تجربة قديمة مفككة يعيد إنتاجها عبر منظور معاصر، وضمن مجموعة من التعميمات تؤدي وظيفة جمالية ودلالية،"وإذا جرّبنا أن نكشف عما تؤدّيه القصيدة للشاعر استطعنا أن نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل إنسان أيضا، فإذا تذكّرنا هذه الأمور أصبحت لدينا دلالات تمكننا من تحليل نوع الحدث الذي تحتويه القصيدة وبتحليل هذا النوع المذكور نستطيع أن نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه"[3].

1- محمود درويش . السابق . ص: 115

2-زهيدة درويش جبور.التاريخ والتجربة في الكتابI لأدونيس.دارالنهار.بيروت.ط2001/1.ص: 36

3-ستانلي هايمن. ت.محمد يوسف نجم و إحسان عباس. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. دارالثقافة بيروت 1981. ص:234

تستلهم التأملات الشعرية في المكان، التجربة التاريخية لأجل إعادة بناء العلاقة بالمكان، ومن ثم تتحول السيرة التاريخية إلى تصور تستمدّ منه الذات قوة الانتماء وتعزز رابطة الوجود فيه، كما يتحول صوت الشاعر في النص إلى صورة للمواجهة عبر مختلف المستويات، إذ أنها مواجهة للآخر ونقد للذات بإعادة قراءة تاريخ الأنا في المكان.

وفي مطولته "حليب أسود" يتعمق المتوكل طه في تفاصيل وجزئيات التاريخ العباسي وعلاقة بيت الخلافة بالبرامكة "وعبر توطئة "كشف الكلام" حاول الشاعر لملمة جزئيات تاريخية يمكنها خدمة النص وإضاءة زواياه المعتمة ، حيث نرى ونلمس كيف غدا الحليب أسود وانقلب سمّا ناقعا، لتبدأ معركة الإخوة الأعداء وتقف الأمور على رأسها، والشاعر في مجموعته يحاول أن يعيد للأصوات الماضية فاعليتها وعنفوانها الفعّال في ملحمية غنائية تفتح على أمداء أكثر رحابة ورؤيا منظورية"[1]

يعتمد الشاعر في نصه على تنويع التقنيات والمزج بين النثر والشعر، ومن الملاحظ أن الشاعر يقدم للمجموعة بمدخل تاريخي يعتمد على أكثر من مرجع ويركز على الحدث الرئيسي"نكبة البرامكة على يد الرشيد" وهذه المقدمة المعنونة"كشف الكلام"[2] تحيل القارئ على تفاصيل الأحداث باعتبارها إضاءات تساهم في كشف ما سوف تتضمنه النصوص الشعرية من إشارات تاريخية.

ومن عنوان المجموعة" حليب أسود" ترتسم أولى الموجّهات التي تعتمد بلاغة الطباق" وإذا ما دققنا في الإحالات والإشارات المستقلة التي يمكن بلوغها أو الإحساس بها في مفردة"حليب" فإننا سنكتشف ستارة تخفي وراءها صورا لنقطة الحياة والبياض والطفولة والأمومة والعطاء بلا حدود وبلا ثمن .. كما أننا في الوقت عينه عندما نعاين مفردة "أسود" فإنها تحيلنا أولا إلى"راية بني العباس"،فضلا عن صور للقتامة والظلمة والخفاء والعمق والحجب والغموض والعزل والخوف وعدم الاطمئنان"[3]،وهذه الإحالات تشير إلى الدلالة العامة التي للمطولة الشعرية والتي تستند إلى قصة نكبة البرامكة أيام الرشيد، فالحادثة التاريخية تحتمل كثر من دلالة وتنتج أكثر من فضاء، لأنها لا تفصل بين الأزمنة والأمكنة.

أما الموجّه الآخر للقراءة هو ما اعتمده الشاعر من مزج بين الأصوات بين الشخصيات التاريخية المرتبطة بهذه الأحداث،وعبر علاقة تناسخ في النص يقدّم الشاعر "العباسة" بصوت شهواني على خلاف ما أوردته كتب التاريخ حول هذه الشخصية، كما أن

---

1- مراد السوداني. مقدمة صورة الغناء دراسات في إبداع المتوكل طه. ص: 06

2- تقول كتب التاريخ تأسيسا على ما أورده المتوكل طه:« في سنة 148 قبل ولادة الخيزران للرشيد بسبعة أيام أرضعت الخيزران الفضل من لبان ابنها ،فكان الفضل بن يحي أخا للرشيد من الرضاع » عند هذا ينتهي ما اقتبسه المتوكل طه مستندا إلى الطبري والجهشياري والخطيب البغدادي وابن خلكان وابن الأثير. وهنا يطلّ السؤال برأسه ليقول : هل تدرّ المرأة لبنا قبل الوضع ... وبسبعة أيام كما ورد في الخبر الذي اتكأ عليه المتوكل طه، أم أن هناك خطأ في المراجع لم ينتبه إليه الناقل ،أم هو خطأ في النقل .. أم هو من عملية الطباعة مع أن الصحيح-كما أرى- هو « في سنة 148 بعد ولادة الخيزران للرشيد بسبعة أيام » . نقلا عن :

- عبد عون الروضان. الشعر- القص-التاريخ. صورة الغناء دراسات في إبداع المتوكل طه. ص:91

3- د.محمد صابر .شبكة الموجهات وأساليب الحفر القرائي.صورة الغناء. ص: 106

"آخر موت لرجل من العامة" يبدو صياغة للوعي العام نفسه ، ونجد لهارون الرشيد ثلاثة أصوات" [1].

وبالعودة إلى مقاطع هذه الملحمة التاريخية نجد أن الشاعر يقدم التاريخ باعتباره قراءة معاصرة للحاضر، كما أنه لا يبتعد عن الموضوعة الكبرى التي فتحها الشعر الفلسطيني الحديث على ضياع الوطن، وحياة الشتات، غير أن المكان في حدّ ذاته(الأرض،فلسطين) سوف يكون عقيما داخل النص إذا ما أهملت قراءة الخلفية التي تأسس عليها.ومن ثم فإن الالتفات إلى محور "الأنا" باعتباره معيار التجربة وباعثها ومثيركوامن الخيال فيها،نجده يعكس ضميرا فرديا،على صلة بمستواه الجماعي ،إذ أن صوت الشاعر، وإن أحسن الاختفاء خلف الشخصيات التاريخية المختلفة، نجده قد تناسخ مع صوت الراوي واتخذ منه شاهدا يتفاعل بالأحداث ويوجهها إلى مبتغاه،باعتباره سيد العالم الذي اختلقه من الحادثة التاريخية وهو بذلك " لاينفصل عن عالمه بل هو  جزء من العالم أو هو صورة منعكسة للعالم والواقع،وهو في مركزيته هذه لا يذوب في الذاتية والتحول إلى الداخل بقدر ما يحاول اختلاق كونه الفني وعالمه الجمالي المتفاعل مع الخارج مكان ومجتمعا وقضية،وهو ما جعله  يمتد نحو صوت الجماعة لأنه يمثل هذا الصوت ويتفاعل معه.

ولذلك  فإن الحادثة التاريخية لا تنفصل عن مكانها المعاصر، ما دامت تحيل إلى فضاءاتها وإلى عالم متخيل يجعل القارئ مشدودا إلى كلّ تلك الخلفيات والتفاصيل التاريخية وما تثيره من مضامين وقيم تنبه إلى الحدث المعاصر .

يفتح الشاعر مشهد"حليب أسود"على صورة الخليفة الذي يكتشف بعد فوات الأوان أنه قدم ملكه للبرامكة:

من يأنس في هذا الكرسي الهالة والخاتمَ والحشمَ
الأنذال،وهتك غلالات الليل،إذا فليأت مكاني ليرى
..... من يأنس في هذا الكرسي القولَ الفصلَ على
الدهماء رعاعِ الأسواقِ وكتّاب الديوان ..إذا فليأتِ
مكاني ليرى غوايات العطر وبرق الذهب
خلاصة م أملكه ،أما الجيش الجرار وبيت المال
فللأمراء برامكة العصر الشرفاء.
فأنا كسرى المتحجّر مشجب شعراء المدح، وفضّة قاعات العيدِ
أنا بالونُ الكذبة ،أو ظلّ اللغة ولا أملك من أمري غير الصورة
من يأنس في هذا العرش الوَحدة بين الإخوة فليأت
مكاني، فأنا الملك الساسانيُّ ولا أملك من ديوان"التوقيع"
أو الخبر سوى ما يعطيني إياه البوذيّ البلخي ، وقدّمت له الأمرَ[2]

عبر هذه المقطوعات اعتمد الشاعر السرد أسلوبا لإنتاج الحادثة التاريخية بدء من الوقوف على  خلفياتها ،" ولذلك نرى صوت الخليفة يتجه إلى تفسير أسباب الحدث " نكبة

---

1- مغير البرغوثي. حليب أسود صياغة المتناسخ. صورة الغناء. ص: 118
2- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 196

البرامكة" من خلال الإشارات المختلفة إلى ما وقع من خلاف واستغلال للنفوذ وتجاوز لهيبة السلطان، غير أن الإشارات لا تكتفي بالتلميح إلى عصر الرشيد بل تمتدّ إلى بلورة رؤيا نقدية تحاول الوقوف على ماهو كائن من خلال التلميح إلى أسباب الفساد السياسي، فالإشارة إلى طبيعة الملك والسلطان يحمل من الدلالات ما يشير إلى الرؤيا الخاصة وانتقاد الإفرازات السياسية للحاضر"فليأت مكاني ليرى غوايات العطر وبرق الذهب " وهو ما يتكامل مع المقطع الذي يصور يحي الوزير:

أنا يحيى، وأبو الفضل، وجعفر، أعطيت لبغداد
الأسوارَ، أضأت النهر بدار الملك، جعلت دماء
الأمويين عقيق المنصور ورمحَ السفاح، بسطت
الأرض لهارون،وأنقذت الهادي من قابيل،أخذتُ
الشمس من الكوفة، فأبي نسغ الجمر،وإنّي تمثال
النار"[1]

يُبقي الشاعر على نفس الحركة برواية المادة التاريخية من خلال استنطاق الشخصيات ومن الواضح أن الحقل الدلالي المسيطر منذ البداية يغوص في متاهات السياسية وخبايا الملك وقصص التآمر، وكلّ طرف يتحرّك وفق ما يخلقه لنفسه من مبررات، وإذا كان مبرّر الرشيد مشروعية الخلافة وما يوجب لها من طاعة وعدم خروج، فإن مبرر يحي(أبو الفضل) يجده في ما عدّه من فضائل وخدمات استقرّ بها ملك الرشيد. وهنا يتحول التلميح إلى تصريح ، فالأنا الظاهر في مقطع الوزير، هو نفس الأنا المتكرر في الخطاب السياسي المعاصر، وصورة الوزير هي صورة تسلتهم التاريخ،ويتسلل من خلالها صوت الشاعر،الخفي دائما،لأن المسافة بين الماضي والحاضر"لا تتجاوز عصر الشاعر الذي يبدع النص فيتجه الوعي نحو الزمن الراهن ليتفحص معالمه"[2]، ومن ثم فإن شخصية الوزير المتكلّم تكشف مبرراتها مباشرة "فلماذا لا أركب أسد الساح، وأحمل لؤلؤة الأنهار"[3]،وعبر هذه الأصوات لا يتردد صاحب النص عن تضمين خطابه نبرة رافضة لواقع سياسي معاصر لا يشمل الحالة الفلسطينية فحسب، بل يمتدّ إلى الحالة العربية بصورة عامة، ولعلّ ذلك ما يبرر اختياره للتاريخ العباسي وبالضبط عصر الرشيد، كما أن الإشارة إلى مدينة الكوفة وبغداد في النص لم يأت اعتباطا بل إن الشاعر يشير من خلالهما إلى أمكنة بعينها ويفتحها على قراءة لتاريخ العلاقة بينهما، فبغداد كانت عاصمة الخلافة والحكم والقوة ، بنما كانت الكوفة مدينة حافلة بالمتناقضات إذ احتضنت المذاهب الفقهية والتيارات الفكرية المختلفة والتقت فيها الشعوب والأعراق"[4].

وفي صوت عرّاف القصر يسرد النص الأحداث في شكل نبوءات على لسان العراف وهو يقرأ مستقبل الرشيد في الرمل :

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية ص: 197
2- زهيدة درويش. التاريخ والتجربة. ص: 104
3- المتوكل طه. المرجع نفسه. ص: 197
4- زهيدة درويش. التاريخ والتجربة. ص:139

يا إلهي ما الذي في الرمل يسري..
سوف يأتيك من الأولاد ما يربو على أبناء
يعقوب الضرير
يذكر التاريخ من صلبك مأمون الأمير
ثم لمّا تبلغ العقد الذي سوف من بعده تموت
سيحزّ السيف أحبابا سفيرا ووزير
أنت من تقتل أو تسجن من واسوك في الليل العسير°[1]

سيرا على نفس المنهج في استثمار الأحداث التاريخية يوظف الشاعر النبوءة (العراف) كتقنية يعتمد عليها في تنويع السرد، وهذه الصورة تتحول بالحدث التاريخي من آخره في إشارات سريعة إلى ما سوف يؤول إليه حال العباسيين بعد الرشيد "غير أن الحكمَ ينهار على العباس لما يدخل الدار الشعوبي الذي انسلّ إلى الخدر عروقا في السرير".ومن خلال النبوءات المختلفة يختزل الشاعر سيرة عصر هارون، كما يحافظ على ربط تلك الأحداث بالموقف المعاصر محوّلا الصراع من الماضي إلى الحاضر،إذ أن الإشارة إلى أبناء الرشيد ومقاربة عددهم بأبناء يعقوب يعيد إلى واجهة الحدث السردي صورة الصراع المعاصر واستمرار التنافس والتناحر حول الحكم،كما أن هذه الإشارات لا تخفي وجهة نظر الشاعر للحدث المعاصر،وكأنها الأحداث والظروف والعلل نفسها تتكرر، وبذلك فإن الشاعر يضاعف الزمن في النص،"لأنها تستمرّ في الوجود بإعادة بعثها في النص"[3]. وبقوة التحويل الكامنة في الحدث التاريخي المتكرر من خلال إحالته على الواقع المعاصر يتواصل استحضار العنصر الزمني المصاحب للحدث التاريخي، وتنويع الأصوات عبر مشاهد النص يبقى الوسيط بين الشاعر والراوي والذي من خلاله يتمكن النص من توحيد العناصر المختلفة وتنويع المرويات، مبرزا"الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة"[3].

إن استلهام الأحداث التاريخية لعصر الرشيد واستمرار التنويع عليها بسرد تفاصيلها وجزئياتها لا تشير على الأمكنة إلا كعناصر مستقلة غير فاعلة لأنها أمكنة محاصرة بأشيائها وأحداثها، ولذلك فإنها تُستبدل بالفضاءات الدلالية التي تحيل على الواقع وتوهم بالحدث، ولذلك فالمكان هنا يتأثر بالأحداث ويتخفى فيها، فلا نعثر عليه في النص إلا من تحوله إلى فكرة تمتزج بالحدث التاريخي عندما يُسقط على الواقع المعاصر، ولذلك فإن الأصوات المستحضرة في النص (هارون الرشيد، العباسة، جعفر، العراف، ومغني الخليفة ،والحاشية، وصاحب بيت المال..) وغيرها من الشخصيات التي ترمز إلى أسس الدولة وأركانها، هي شخصيات ستقرئ من خلالها الخيال أحداث العصر ونموذج الوطن الحديث، وسلوك الحكم، فالمكان هنا لم يعد المكان الفلسطيني،وإنما تمتدّ مساحته إلى كل الوطن الذي يمثل امتدادا زمنيا للنموذج القديم، والأحداث التي عصفت بالكيان القديم تكاد تكون هي نفسها الأحداث التي تعصف بالمكان المعاصر.

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 201

2- Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu . p : 37

3- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر.ص:14

ولذلك نلاحظ أن الشاعر يتوغّل بالذاكرة التاريخية إلى مختلف الطبقات الاجتماعية والنماذج البشرية، فهو يستدعي كلّ الطبقات كأصوات شاهدة أو فاعلة أو ذات المواقف السلبية، ولذلك فإن الشخصية المثقفة لم تتخلّف عن المشهد الشعري لمطولة "حليب أسود"، باعتبارها نماذج إنسانية تقف من الأحداث موقفا سلبيا وتتسج بأبعادها فضاء حكائيا اعتمد الوصف الخارجي، وجعل من المكان علامة تكتفي بمجرد الإشارة وبكونه من العناصر المجاورة للشخصية النموذج ، وإذا كان مكان الشخصيات السابقة قصر الخلافة وبغداد والكوفة باعتباره مكانا يتناسب مع النموذج البشري ، فإن هذه الشخصيات تناسبها الأسواق والحانات وما يتناسب مع الابتعاد عن الفاعلية في الأحداث غير أنه لا يسكت عنها بل يساهم في تبليغ رسائل العامة وتأثرها بما يجري:

أنا حمّال السوق، الغافي في بيت الأفراس، أنا
الشاهد والأبكم والشيطان الأخرس والبلد الخانع
وأنا لحمُ السوط ودمع الموت، ومرآة الأحزان
اليابسة بصدر الناس. أنا الوسواس الخناس
الكُنّاس القدّاس وسقاء الجامع..
وأنا مسّاح الأحذية،وخياط الغُطرة بالفطرة
والنازل والطالع.[1]

طبيعة النماذج البشرية توحي إلى أمكنتها والعكس، وما دام الصوت هو صوت"رجل من عامة الناس"فإن المكان يتحول إلى فكرة تناسب والنموذج، ومن ثمّ يتجه الشاعر إلى تنويع النماذج بما يتناسب مع المكان، وفي هذه الحال تصير الأمكنة والنماذج البشرية عناصر متجاورة تتجه إلى إنتاج فضاءات سياسية واجتماعية تشير إلى طبيعة العلاقة بين المكان والنموذج،وهنا يصير المكان شخصية فاعلة بما أسند للنموذج فيه من حالات ووضعيات.

كما أن هذا النموذج لا يكتفي بسرد الطبقات الاجتماعية معزولة عن الواقع بل إنه يشير إلى ما تتعرض له من مواقف اجتماعية تعيد إنتاج الواقع المعاصر من خلال النموذج القديم، فالحاكم يبقى هو الحاكم والعامة هي نفسها العامة تتعرّض لنفس ما تعرّضت له قديما من ويلات،وكأن المقطع السردي يوحي إلى توقف عجلة التطور وانعدام حركة الزمن، ولذلك يسترجع صوت العامة ما تعرّض له:

يذكرني مولاي الرائع والنجم الساطع لأكون السدَّ
المانع والمتراس.
وأظلّ المقموع القامع، والحرّاس أظل اللاحقَ
والتابع والزارع والصانع وأظل الحداد النحاس
إلى أن يقضي الله المر ويأتي الجائع من الجائع
يعطيه الذلّ وصمت الفاس،وثلج النظرة والأنفاس
والرمش المنذور اللامع [2]

---

1- المتوكّل طه. الأعمال الشعرية. ص: 217
2- المرجع نفسه . ص: 217

الملاحظ في النصوص السابقة أن الشاعر يتجاوز الصورة ويعتمد عنصر الحكي أسلوبا يتخطى به الزمان والمكان معا، إذ أن الحدث التاريخي هو الذي يقوم بإنتاج الفضاءات الدلالية وتوزيعها عبر المشاهد المختلفة، فالأنا (ذات الشاعر،والنموذج المستعار)يُخضع الحكاية إلى سلسلة التحولات ويوجهها بحسب المواقف المستهدفة. وهنا يعكس انفصام العلاقة بين الحاكم والمحكوم وانحصارها في حدود التسلط والسيطرة والإخضاع، وبهذه المواقف والأصوات المتعددة تتحول القصة الشعرية إلى محاكمة سياسية ورؤيا اجتماعية تحاول استيعاب ماهو كائن من خلال ما كان، وعندما يشير بالفعل "وأظلّ" إنما يؤكد استمرار نفس الأوضاع ونفس الصراع، وبالتالي استمرار نفس الظروف التي أدت في النهاية إلى ضياع الأوطان والأمكنة، وإلى الشتات والنفي والاحتلال. وعلى نفس المنهج يواصل الشاعر استثمار الأحداث التاريخية مستغلا مرونة السرد في تحقيق الانتقال بين الأصوات المختلفة والنماذج المتعددة.

وإذا كان موقف العامة واضحا وربّما مفهوما، فإن الشاعر لا يبعد الطبقة المثقفة، فالحدث التاريخي لا يخص جانبا دون آخر كما أن قضية الوطن تؤثر على الجميع ويتفاعل بها ومعها الجميع، ومن ثمّ فإنه لم يستثن شعراء العصر والذين أخذ عليهم الموقف السلبي بهروبهم إلى فضاءات الخيال ، فاستحضر شخصيات أبي نواس ووالبة ومطيع بن إياس ،وحماد، وبشار .. ولا ينتهي من عناء هذا البحث التاريخي المتواصل كما لا يكتفي بمجرد الإشارة إلى هذه الأصوات المختلفة، فالملاحظ أن بناء القصة الشعرية يتجه إلى تفكيك النماذج التاريخية وإعادة بعثها في زمن النص ومن ثمّ الاتجاه إلى مراجعة ذاتية لفترة تاريخية معاصرة وكثيفة بأحداثها ، يبدوا أن حضور هؤلاء الشعراء في متن النص قد جاء موقفا مقابلا ومعارضا لشاعر القصر، ولذلك فإن عنونة المشهدين توحي إلى التقابل والجدل القائم بين الموقفين ، فبين " شاعر يقف أمام الرشيد" و"شعراء يتسامرون في الحانة "تتشكّل النماذج البشرية والأمكنة في علاقة ضدية تقيم حدّا فاصلا بين المواقف بل متضاربا في الأفكار والرؤى والاتجاهات،وهنا يبدو واضحا التصنيف المتعمّد للأفكار والرؤى. ويتسع مشهد شعر القصر إلى مختلف التلميحات التي تصلح قياسا لكثير من القضايا المعاصرة ومنها قوله :

أعطيته يا أمير المؤمنين سنًى
بأنه قال ما يقسو على الخجل
أعطيته ما أذل الشعر من ذهب
يحيل ضرغامنا كلبا على عجل
ويجعل النجم في عليائه حجرا
ويرسم النجم في جوزائه ورقا
يُخَطُّ في سطره التكذيب بالخطل [1]

وعبر المشاهد المختلفة يظل النص يحافظ على قدرته في تنويع الفضاءات التاريخية وإشباعها برؤى معاصرة تنتقد كلّ شيء، ولا تتوقف عن التلميحات الساخرة المرتبطة بالقضايا المعاصرة ، وتبدو المفارقة واضحة بين شاعر القصر القديم ، ومن يتقمّص دور

1- المتوكّل طه . السابق . ص: 224

الشعر والشاعر في زمن التجربة الشعرية، فالمواقف السلبية مهما كان مصدرها لم تتغير ويلمّح إليها القول" يخطّ في سطره التكذيب بالخطل".

تدخل مجموعة من شعراء العصر العباسي مسرح الأحداث، غير أن المثير في العملية هو اختيار هذه العينة دون غيرها، فأغلب هؤلاء الشعراء صنّفتهم كتب التراجم الأدبية في خانة شعراء المجون، كما اتهمتهم بالشعوبية والزندقة، وغيرها من النعوت والصفات التي لا يتسع الموقف لسردها، ومنهم من عرف باتصاله بقصر الخلافة واعتباره من ندمان الخليفة، والأهم من ذلك لماذا اختار المتوكّل هذه العينة دون غيرها؟ وهل هناك ما يرمي إليه بهذا الاختيار؟ ربّما توحي بعض مقاطع الحوار الذي دار بين هؤلاء إلى طبيعة وظيفتهم ورسالتهم في النص،إذ أن كلّ مشهد جديد يضيف تلوينا آخر وبعدا دراميا إضافيا، وفي هذا البعد يعتمد الشاعر أسلوب الحوار لتحريك الشخصيات الجديدة نحو الموقف الذي تتبناه انطلاقا من مكانها وموقعها، فالخلفية المكانية يعنونها:"شعراء في حانة يتسامرون" ووفق هذا التأسيس المكاني للأحداث يمكن للقارئ أن يتصور ما الذي يمكن أن يحدث في الحانة، أو على الأقل طبيعة الموضوعات التي تناقش بين مرتادي الحانة:

والبة بن الحباب:
أهلا أبا نواس، أين تغيب؟ سألت النادل الضحاك
والوراق، والفسّاقَ في الأسواق، لم تظهر..وما
لحظوك أين تغيب يا مهتوك
أبو نواس:
لم أذهب ،ولم أعمل
ولكني بقيت بغرفتي أُقتلْ
بطعن ضميري التعبان ،مما كان ليلة أمس
من فحش مع الغلمان.
والبة:
اسكتْ ما فعلتْه أيدينا أشدّ طهارة مما يقوم به ولاّةُ
العصر والسلطان
أبو نواس :
لماذا تدخل السلطان في تشبيهك اللفظي؟ اخفض
صوتك المخمور يا سكران
هنا الجدران قد وضعوا لها آذان .... [1]

من خلال هذا الحوار الطويل يبلور الشاعر وعيا اغترابيا لدى هذه الشخصيات، فالمكان "الحانة" وطبيعة الفعل " السكر والمجون" يحملان من دلالات الغياب والبعد عن الفاعلية الاجتماعية ما يكفي، فالمشكلة لا تعنيهم رغم الموقف العام الذي تبلور على لسان والبة" أيدينا أشدّ طهارة مما يقوم به ولاة العصر والسلطان"، كما أن الجملة محمّلة بالإشارات التاريخية المتداخلة فقوله"ولاة العصر والسلطان" أسلوب يمزج بين الأزمنة "الحادثة التاريخية والأحداث المعاصرة"، كما أن تعميم الأحكام ينمّ عن محاولة الشاعر تجاوز الحادثة التاريخية

---

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية . ص: 231-232

إلى ما حولها وما وراءها"[1]، كما أن تعدد الأصوات في هذا المشهد يفتح النص على الاحتمال القائم على تنويع المواقف، ولينقل أصوات جديدة تخترق نص الحوار ومن ذلك صوت بشار الماثل في صوت والبة لما سأله أبو نواس عن بشار :

يا أبا نواس، هل ضيعت عقلك؟ مات الشاعر
المغسول بالرمان،
مات لأن بشارا رأى نارا، وصاح النار يا عميان ،
لكن الظلامَ الحاكم والمحكوم أطفأها فمات الشعرُ
والديوان،
مات وظلّ رعب الموت في الإيوان [2]

يُمسرح الشاعر الأحداث الواردة على لسان الشخصيات المستحضرة، فالمواقف تبدو وكأنها من الأفعال الحرة للشخصيات،إذ أن صوت الشاعر يختفي تماما في هذا المشهد، "وقد توسّل الشاعر مبدأ تعدد الأصوات ليحيط بموضوعه من كل جوانبه"[3] ولذلك فإن تبني بشار موقفا رافضا للواقع كانت نتيجته الموت "لكن ظلام الحاكم والمحكوم أطفأها"، وهو ما يبرر لاحقا الموقف السلبي لهذه الطبقة من الشعراء "الغربة والانعزالية،والهروب من الواقع، كما أن زمن النص يرتبط بعصره ومكانه من حيث هو قراءة للمكان وللواقع من خلال إعادة إنتاج التاريخ والمواقف التاريخية، فهو لا يكتب شعرا تاريخيا وإنما يصدر شعره عن علاقة ما بتاريخه، علاقة شخصية ناتجة عن صدام متفجر بين ما يقع وما كان يتمناه الشاعر أن يحدث"[4].

ومهما تعمّقت الدلالات في الأبعاد السياسية والاجتماعية و المستندة قراءتها على الأحداث التاريخية ، في مصادرها ومرجعياتها المختلفة، فإن كلّ ذلك لا ينفصل عن القيم المرتبطة بالمكان، فالمتوكل في مطولته السابقة لم يحصر المكان في حدود الجغرافيا التي ينتمي إليها( فلسطين) وإنما فتح الحدث التاريخي على المكان العربي بصفة عامة وحاوره انطلاقا من جدل الصراع القائم بين مختلف العناصر بحيث أصبح نص التاريخ مفتوحا على الداخل والخارج، والأنا والآخر.

وفي آخر مشهد من هذه المطولة ينتهي خيال الشعر إلى صورة نهائية تستنهض الحدث التاريخي لإسقاطه على العصر، حيث يحوّل آخر مشهد "ماحدث للمعجم بعد اثني عشر قرنا" إلى لغة رمزية وصور شديدة التكثيف

للّغات اتجاهاتها حين يلقي لنا الإمبراطور خطبته
في المساء المضيء،نهتف من قحف رأس أبينا لروما
وسيّدها المتسامح في الحرق، لمّا يقول لنا إن روما
حليف لنا، ثمّ يمضي يمجّد زنوبيا... ماذا علينا إذا
ما هتفنا لهذا الجمال الذي يحكم الأرض، ويرتدّ
يشتم الغربَ والشرق، سيدنا حين يمتدّ هذا اليسار

---

1- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة .الملتقى للطباعة.بيروت ط1996/1.ص: 10
2- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 233
3- زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة. ص: 58
4- محيي الدين صبحي . المرجع نفسه .ص: 09

يسار، ولما يعود اليمين الكريه أبُ لليمين الذي
يلبس الدين، لابأس من آية أو حديث يطعّم فيه
الخطابات في جلسة للشيوخ الأجلاء. والسيد
الإمبراطور ينهل من فكر لينين، مايعجب
الجالسين الذين لهم راية، لكنّ سيدنا ومن حسن
حظ الجلوس، يذكرهم أن رايتهم لونها أصفر فاقعٌ
مثل عجل اليهود، وهذا يعارض مطلبه في السلام
ويطلب أن يصبح اللون في راية العاملين،كما
يشتهي أخضر مثل فستان جدّته أمّ خضرةْ [1]

يفتتح الشاعر أخر نصّ من المطولة بلفظة "لغات" وتتكرر كلّما انتقل الشاعر إلى موجّه جديد " للغات إشاراتها، للغات احتمالاتها، للغات انتكاساتها، للغات اتجاهاتها، للغات اشتعالاتها، للغات نبوءاتها" وعبر هذه السلسلة من التنويعات على مفردة اللغات يؤسس للغة إشارية تختصر تنويع المواقف بتنويع السلوكات، وبذالك تكون اللغات إشارات لسلوكات الناس أو الشخصية، فاللغة هي الإنسان وما يرمز إليه من طبقة اجتماعية أو عنصر سياسي، ومن هنا فإن هذه الإشارات تفتح النص على نقد سياسي يحاول أن يستوعب ما يحدث في الواقع من خلال الترميز إلى تنويع النماذج البشرية في مستويات معيّنة " فاللغات/السلوك الممارس لكل الأنظمة/القبائل/ التجمعات/ في شرق الوطن العربي وغربه على مختلف أنظمته واتجاهاته، توظف الزمان والمكان لخدمة المتنفذ/ السيد وآلاته –النمور المرقطة– وكأنه يريد أن يعلن موت الأمة ، لكنه يستدرك ذلك عن طريق العرافة التي شخّصت له الداء"[2] .

إن التجربة التاريخية المستدعاة محاولة تعتمد القصة الشعرية نوعا وأسلوبا، وهو ما أتاح للشاعر السيطرة على المادة التاريخية الموظفة في النص وتوزيعها على المشاهد المختلفة، وهنا لا يمكن أن نهمل أهمية المكان في النص، رغم خفة حضوره، إذ أن أولوية الشاعر هنا الحدث لا المكان، فالأحداث والتفصيلات لم تُهمل الأمكنة باعتبارها مسرحا لها، وعندما أسندت للشخصيات التاريخية مهمة قص الأحداث فإن تلك الشخصيات انطلقت من موقعها الاجتماعي أوالسياسي أو الديني وبذلك تنوع المكان بتنوع الموقع إلاّ أن فاعلية المكان لا تكاد تتميز إلا من حيث إشاراته لما تضمنه من مواقف " القصر، الحانة، السوق) .

ففي المشهد السابق لا يكتفي الشاعر بدور"الشاهد على العصر" بل إنه يوزع نقدا لاذعا لكل الأنظمة والعالم، وفي ذلك إعلان عن غربته يجرّ عليه انعزالية أخرى ترى نهاية للأمة بالموت إذا استمرّ الحال على حاله ، ولذلك يلجأ إلى العرافة مرة أخرى بعد أن شخصت الداء :

لا بأس ،عرافتي تقرأ الرمل ،
إنا رمال الجزيرة والشام والأطلسي وبحر الغمام
اقرئينا، اقرئينا

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية. ص: 256
2- مجموعة دراسات. صورة الغناء. (خليل حسونة،أم هكذا يرشف الحليب) ص: 68

تقول العجوز: أنا لا أرى سيدا بل عبيدٌ وعبدٌ،ولحمٌ
اذهبوا واحفروا قبركم
قبركم
قبركم
علّها تحملُ الأرضُ يوما
بزهرةْ [1]

من خلال صوت العرافة يعود الشاعر إلى جدل العلاقة بالمكان والمجتمع والإنسان، فتوقع "القبر" يفرز حالة من الصدمة والذهول تنتهي بتوقع نهاية ناتجة عن فقد كل أمل بالخلاص، وحتى الأمل الذي يقحمه الشاعر في النهاية يبدوا بعيدا عن التوقع،فوجه الشاعر الذي اختفى في القصيدة وراء الأصوات المستحضرة يكشف هنا عن"علاقتين:اتحادية تتمثل في انطلاق من النفس وما يعتمل فيها من أحاسيس وعواطف ومن خلالها تبدو العلاقة بين الإنسان والأرض امتدادا لعلاقة الإنسان بذاته، وكذلك بين الإنسان والآخر المحيط به. وهي علاقات تقابلية تفرز في النص وجه الصراع والجدل القائم في مستواياته المعرفية المختلفة : وهنا يظهر أن العلاقة الجامدة بين الإنسان وذاته ، وأيضا الإنسان والآخر حالات من السوداوية والنقمة على المجتمع/الآخر إما لحالة نفسية أو لرغبة في الإصلاح، وفي افتقاد الحالة الثابتة يفقد التاريخ جدليته، ويسود توقع الإنسان على ذاته"[2] ،وبالعودة إلى النص متكاملا، نلاحظ أن الشاعر مهووس"بالبحث عن الأقنعة بوصفها رموزا يلتجئ إليها ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى عنه بالتدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعرمن عصره"[3] فكل النصوص تقدم الحدث التاريخي باستنطاق الشخصيات المستدعاة، وتكشف عن عالمها وهواجسها، وتأملاتها، كما أن الشخصية تباشر الحوار والسرد بضمير المتكلم وكأن النص وثيقة تاريخية أو كتابة للسيرة التاريخية، وفي هذا الأسلوب يتجاوب صوت الشخصيات مع صوت الشاعر وتتقاطع الأزمنة والأمكنة على مستوى اللحظة الشعرية وزمن القصيدة، إذ أن كل هذه الأصوات ومهما غلّفها الشاعر بالتفاصيل والأحداث التاريخية تظل ترتبط بنص الشاعر وعصره ومكانه حيث لا يخفى التمازج بين هذه العناصر.

فالتجربة التاريخية المستلهمة لا تبتعد عن كونها "وعيا جديدا للحاضر وليست مجرد وعي تاريخي"[4]، ولذلك فإن الشاعر لا يكتب التاريخ وإنما يبحث عن كينونة ورؤيا جديدة لعالمه من خلال الحدث التاريخي الذي يتحول إلى حفر في المسكوت عنه وتفكيك لأبعاده وعناصره، ويمكن أن نكتشف ذلك من الإشارات المتتابعة مع كل صوت والتي تشير ضمنا وتصريحا إلى الواقع السياسي والاجتماعي المعاصر، ومن ثمّ فإنه يحاول إعادة قراءة التاريخ بلغة وأبجدية اللاشعور تحاور الذات والمكان، وهي اللغة التي أشار إليها عندما عنون أحد المشاهد " ما حدث للمعجم بعد اثني عشر قرنا " ، فالإشكالية التي يثيرها الشاعر من خلال هذا المشهد هي إشكالية إعادة قراءة التاريخ واختيار ممارس لشعرية حفرية تحاول

1- المتوكل طه. الأعمال الشعرية.ص:258

2- مجموعة دراسات. صورة الغناء. (خليل حسونة،أم هكذا يرشف الحليب) ص: 68

3-عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط1. 1998. ص: 08

4- Jean-Marc Ghitti. La parole et le lieu . P : 39

كشف المسكوت عنه والمغامرة في المجهول بحثا عن كينونة جديدة تنهي التغريبة المعاصرة وتلملم خلل الهوية والانتماء .

والمحصّلة أن ارتباط الشعر بموضوعة الأرض لتبني نصّ شعري مفتوح على التنوع، ومرتبط بعالمه الطبيعي الذي يخطّ من خلاله صور الامتداد في الزمن بين الحاضر والماضي التاريخي، ومشكلا مسارا آخر حيث يتولد كلّ شيء من لا شيء وعندئذ لن نكون في حضرة زمن متعين أو مكان متعين بل في مطلق الزمان والمكان وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة"[1]، ممّا ميّز الخطاب الشعري بالتعدد والتنوع في علاقاته الدلالية والموضوعية وهي علاقات تمتدّ إلى خارج نص الخطاب للتآلف مع أبعاد معرفية أخرى دون أن تبتعد عن جوهر دلالتها، فيلاحظ أن"العلاقات الخطابية ليست علاقات توجد داخل الخطاب فهي تربط مفاهيمه وألفاظه بعضها ببعض،لا تقيم بين الجمل والقضايا بناء استنباطيا أو بلاغيا، لكن هذا لا يعني أنها علاقات توجد خارج الخطاب، ترسم حدوده وتفرض عليه أشكالا معينة،وتلزمه في بعض أن يتلفظ بأشياء ويعبرعنها،إنها توجد إذا صح القول، عند حدود الخطاب فهي التي تمنحه الموضوعات التي يتحدّث عنها"[2]

وإن كان المتوكل قد اختار التاريخ العباسي ، فإن عز الدين المناصرة اتجه إلى تاريخ أبعد استدعى منه "كنعان" واختاره أصلا لهويته وانتمائه ومكانه، لم يغرق النصوص بالتفاصيل وإنما بهواجس وتأملات صورة كنعان المتوهّجة في كل العناصر والمتناسخة في الأشياء، ليصبح كل شيء وكل حدث معاصر بعدا جديدا لكنعان التاريخ والأسطورة.

ينوّع الشاعر على ذاكرة "كنعان" باعتباره إمكانية مفتوحة على المكان والزمان، فيجسّد عبر الذاكرة التاريخية الكنعانية البعد المكاني والتاريخي باعتباره بعدا حضاريا لكينونته ووجوده، وعبر تحوّلات كنعان يلتزم الشاعر في نصه ما يستوحي حضوره من الإشارات التاريخية:

هيئ جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم قبل المساء
أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي
هيئ جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم
حيث يقيمون أندلسا في الكلام.
أحاول راهنت أربعا كان وجه أبي
في مقالع قريتنا تعبا
اسألوا عنه أحفاد جالوت
يرتفعون به في هواء الشوارع
يسقط كالطير فوق رؤوس الجنود
أرشقوهم يخافون
هذا صباح الصهيل وهذا مساء السهر
كنعان يخرج فجرا

---

1- عبد العزيز بو مسهولي. الشعر والتأويل. ص: 23

2- ميشال فوكو. حفريات المعرفة.ت:سالم يفوت.المركز الثقافي العربي. بيروت.ط2.1987. ص:44

كنرجسة من حجرْ [1]

لهذا النص مفتاحه الذي يتوزع بين الذاكرة، وتوهج كنعان ومن خلال هذا التداخل يتمكن الشاعر من اختراق خطابين: القديم بما تحيل إليه الذاكرة من أبعاد تاريخية تتصل بتوهج كنعان "كنعان يخرج فجرا كنرجسة من حجر" والمعاصر: بما يحمله الحجر من أبعاد توجّه القراءة إلى تاريخ الانتفاضة التي اتخذت الحجر رمزا لها. ومنذ المشهد الأول يركّز الشاعر على العلاقات بين الأشياء وأسمائها ليكشف عن امتداده بدء من المكان والحدث الفلسطيني "الانتفاضة". وبين جالوت وكنعان وتفاصيل اليومي يتنقل المناصرة عبر التاريخ وذاكرة المكان، يحدّد و يستدعي الأمكنة الخلفية لنصه "القرية ،القدس، البحر الميّت، ... " ينتقل الشاعر إلى ذكر حجر الخليل الذي (سرق الصهاينة قلبه) إلا أن هذا الحجر لم يذهب هباء بل استخدمه أطفال الانتفاضة ،يستخدم الشاعر الرمز التاريخي "جالوت" إشارة إلى المعركة الحاسمة التي انتصر فيها القائد صلاح الدين (موقعة عين جالوت) ..ويتجدد الرمز التاريخي كنعان في القصيدة باعتباره رمزا لكفاح الشعب الفلسطيني المنتفض وكأنه (شبيه النرجسة التي تنبثق من شقوق الحجر"[2].

ومن خروج كنعان فجرا، يوجه الشاعر زمن النص نحو المستقبل المفتوح وهو زمن إشارات "الفجر" وهنا نصل إلى منطلقات الشاعر وما يتفاعل معه من رؤى وتاريخ ومستقبل ، فكنعان بالنسبة له حضور شعري يخصّب النص بالكشف عن معالم الامتداد التاريخي للوجود الفلسطيني،كما ينهي به زمن الهزائم والخيبة والمنفى. ويؤكد أن هذه الجذور الكنعانية هي آخر الحصون التي تثبّته في أرضه وأماكن طفولته:

توهج كنعان بين القرى:
غوطة في الخليل: الفراش على الورد
حيث تكون الينابيع والعشب والأدغال
تكون الحضارات –بير السباع ورقص
وكانت قوافلنا في القديم تمرّ محمّلة بالبهار
عبر سواحل كنعان[3]

فتوهج كنعان هو انبثاق للذاكرة وتشبّث بالجذور الضاربة في عمق الحضارات حيث تكون الينابيع والعشب والأدغال تكون الحضارات" ولذلك "فهو ابن زمانه حينا وابن زمان أجداده الكنعانيين أحيانا.وكنعان في نظره مازال يتوهج، وسيظل يتدفق في العروق[4]. فعندما "يتوهج كنعان بين القرى" ينهي الشاعر زمن الهزائم ويهيئ المشهد لفجر كنعان وزمنه، وبذلك يحوّله إلى رمز تاريخي يجدد به الحياة وبعث أمل العودة .

تنتج التجربة التاريخية لغة شعرية تحاور الآخر، وتقوّم علاقة الانتماء للمكان من خلال إعادة قراءة الصراع والإشارات التاريخية المختلفة ، فيتحول كنعان الجد والتاريخ والمكان إلى سلسلة تاريخية لا يتوقف امتدادها في الزمن ، كما يصبح كنعان ذات الشاعر

---

1 – عزالدين المناصرة.الأعمال الشعرية .ص: 498–502

2–زياد أبو لبن .غابة الألوان والأصوات (فائز العراقي). ص:44

3– عزالدين المناصرة. الأعمال الشعرية.ص: 510

4–زياد أبولبن.المرجع نفسه.ص: 53

وكونه الخاص منه يبدأ وإليه ينتهي :

أبدأ من شتلات التبغ في حقول بني نعيم
كي أصل مع الفجر إلى دخان الشجارات في هالرم
أبدأ من حارة القزازين في الخليل
كي أصل إلى قيثارات سانتياغو.
أبدأ من سور الأزبكية في الفسطاط
كي أصل إلى الحيّ اللاتيني في مفترق الضوء
أبدا من أسوار مريام الشمالية في كنعان
حتى أصل كريت وروما
أبدأ من قرطاج العدل وهمهمة الفرسان
حتى تستيقظ في قلبي أثينا
أبدأ من حجر مؤاب وعهدة عمر ومواثيق حمورابي
من فصل في كتاب الكاهن الكنعاني
من جوقة عصافير في المسجد الأموي
ومن زخرفة حرقوها في الأقصى
إن وجدتم سفنا تائهة تجوب القارات
فهي مراكب جدّي كنعان[1]

يتعدّد صوت الشاعر، ويتوزّع عبر الأمكنة، ويذهب بعيدا في البحث عن البداية، "أبدأ من شتلات التبغ في حقول بني نعيم"، فالبداية هنا ترتبط بالمكان/ الأرض، وبجذور هوية الذات في الواقع وفي الحاضر، ومن هذه البداية إلى كنعان تتنوع التجارب التاريخية الامتداد الحضاري لانتماء"الأنا" فالشاعر يسرد نوعا من الأنتولوجيا التي تربط الصلة بين عناصر الإنسان والتاريخ والمكان، وعبر هذا المسار التاريخي، يقيم الشاعر علاقة الانتماء للمكان في مواجهة الآخر وفي ذلك ما يبرر استدعاء محطات تعتبر مفصلية في تاريخ المكان، فرغم الرحيل والشتات "هالرم، كريت،روما، أثينا" لاتنقطع الذات عن مكانها الأصيل وعمق الحضارة التي تنتمي إليها" أبدا من قرطاج، حجر مؤاب، مواثيق حمورابي، الكاهن الكنعاني، عهدة عمر ،المسجد الأموي، الأقصى...." فالشاعر جعل من التاريخ بؤرة العملية الإبداعية ومن خلاله يستقرئ الواقع ويحول اكتشاف الذات باعتبارها تاريخا لاستمرار الوجود الإنساني في المكان.

تتحول السيرة الذاتية في بحثها عن البداية والنهاية من خلال الإشارات المفتوحة على التاريخ الشخصي أو العام، إلى تساؤلات وجودية تتمركز في الأنا باعتباره عالما خاصا وتساؤلات تحاول البحث عن خط اتصالي ثابت بالمكان فمحمود درويش وغيره من الشعراء كثيرا ما ربطوا نصوصهم بإنتاج مكانية داخلية تتكئ على التاريخ الشخصي وتمتزج بالسيرة الذاتية باعتبارها جزء من سيرة المكان وجزء من التاريخ العام من خلال الربط بين البدايات والأنا أو بين النهايات والأنا، وهي صور تحول بؤرة الاهتمام إلى الأنا باعتباره مركزا في موضوعة المكان مرتبطا بزمن الشاعر وبتاريخ المكان، يقول درويش :

---

1- عزالدين المناصرة. نفسه.ص: 634

البدايات أنا

النهايات أنا[1]

وهكذا تركيب يتكرر في شعر إبراهيم نصر الله وسميح القاسم ومحمد القيسي وعزالدين المناصرة، والمتوكل طه ومريد البرغوثي، ويتكرر بآليات متقاربة تجعل من "الأنا محور البداية والنهاية ،أو كليهما معا وبذلك يمركز الشاعر نفسه في المكان ، وفي هذا النمط من التصوير يبدو وكأن المكان خارج النص،إذ يصبح التركيز على محورالزمن، كمفهوم للامتداد، لكن صورة المكان هنا تتجلى من خلال الذات، باعتبار الجسم شيئا بصريا يشكل نقطة المركز المكاني أو مركز الرؤيا في مقابل الهناك هذا المركز تتنوع امتداداته في الزمن نحو البدايات وفي اتجاه مقابل نحو النهايات وهي ثنائية ضدية تمتدّ بين حركية الزمن وثبات المكان.

فالبداية والنهاية تتكرر لتحمل الإشارة إلى الزمن إذ أنهما مجال امتداد الرؤيا والوجود في المكان، وهما من ناحية مفهوم الزمن تحملان الإشارة إلى حركة المتغيرات في المكان بارتباطهما بالحاضر والماضي والمستقبل باعتبار الأنا لحظة الراهن أو الحاضر في هذه المركزية، وهي هنا تشكل إحداثيات تفتح مجال العلاقات المكانية على علاقات الزمن بما يعنيه من مفهوم التاريخ واستشراف المستقبل بدء من إشكالية المكان المفقود،ولذلك تتجه التأملات الشعرية إلى سؤال البداية والنهاية بالارتكاز على ذاكرة الأنا في المكان والوجود .

ونلاحظ هنا أن الأنا باعتباره جسما أو رؤيا داخل تركيب زماني ومكاني يساهم في إنتاج نص مفتوح على الأبعاد الفضائية التي تختزل الزمن في صيرورته وتحوّلاته " وسؤال البداية والنهاية ، هنا سؤال فكري محض وسؤال فلسفي واضح ،مغلف بغلاف سياسي، وبغلاف وطني وربما كانت هنا محاولة درويش لإعادة الفكر إلى الشعر بعد أن أصبح زخارف زمنية"[2]

إن هذا التصور لمفهوم البداية والنهاية وتمركزها حول الأنا لا يخرج عن إدراك أو فهم خاص للعلاقة بالمكان من حيث هوشك للوجود في المكان وامتداده التاريخي العام لمسيرة الأرض، فتبين نقطة البداية ونقطة النهاية مفهوم الاتجاه والحركة المكانية عبر الزمن وخلال اتجاه هذا الامتداد في حدين يعكسان اللانهائي في الأزل، وهو ما يبعث مجالا لتركيب فضاء دلالي غامض يختزل البعد الكوني والتاريخي للتجربة الشعرية وللوجود الإنسان ، وهو ما يلخص في بعض عناصره علاقة وتاريخ الوجود على هذه الأرض التي قال عنها درويش " أم البدايات وأم النهايات".

فمركزية الأنا في المكان إنما هي إشارة لزمن الوجود فيه والمستغرقة في أبعاد زمانية لا متناهية في الماضي والمستقبل معا، وهي هنا تقوم في مواجهة الآخر الذي يقوم بمحاولة إنتاج مركزية أخرى مقابلة لمركزية "الأنا" ومن ثمّ فإن بعدها التاريخي لايختصر دلالة الزمن فحسب، ولكن يقوم أيضا على تصور لاختلاف المكان في محور زمن البدايات وزمن النهايات، وهو تصور يقوم على لإنتاج المكان بالدرجة الأولى، ليس في الواقع، لكن إنتاج مركزية مكانية في الميال الشعري ، وهنا فإن المسار الزمني يقوم على إنتاج الدلالة

1- محمود درويش . الديوان .ص:609

2- شاكر النابلسي. مجنون التراب. ص: 508

التاريخية للمكان داخل النص الشعري دون تحديد معرفة تاريخية معينة.

والصورة تقوم على إنتاج المكان في النص من خلال مفهومين يتكاملان في توزيع الدلالات التاريخية، فمن جهة تعتمد الصورة على التمركز في المكان، وعندما يردد الشاعر"البدايات أنا" أو "النهايات أنا" فإن مفهوم المكانية يحوّل هذا التمركز من خلال نقل الأنا" إلى معلم مكاني يشكل نقطة التمركز، إذ أن وجوده بين حدّين هما "البداية والنهاية" يلخص الانتماء للمكان وامتلاكه وفق تصوّر خاص وإدراك يقوم على المركزية.

هذان التصوران المتقابلان يحيلان على الوجود التاريخي في المكان، ونعني به حالة الصراع القائمة مع الآخر حول امتلاك المكان وفق معيار تاريخي ، وهي حالة صراع تعكس الجدل القائم الذي يتصور خلاله كلّ طرف، أنه المركز في مكانه وبالتالي له تصوره ومنطقه الخاص في الانتماء للأرض كما أن هذه الصورة تلتقط بعدا تاريخيا آخر يتمحور حول قصة الضياع الإنساني بين البدايات والنهايات، وعبر مراحل الصراع المختلفة، يقول الشاعر:

وليس عندي ما أقول بعد
من أين أبتدئ؟..وأين أنتهي؟
ودورة الزمان دون حد
وكل ما في غربتي
زوادة فيها رغيف يابس ووجد[1]

الاستفهام عن البداية والنهاية، يستعيد صلته بالحاضر والتي يلخصها الفعل " ما أقول بعد" ويشير إليه التركيب" ودورة الزمان دون حد"، هذا الزمن المرتبط بالأنا لا يكشف عن حالة وجودية فيه وإنما يثير واقع المكان الذي أصبح يلوح بغربة"الأنا" الناتجة عن التحول عنه، وهو الحدث التاريخي الخاص الذي يختزل في ذاته سيرة العام من خلال الحنين إلى المكان وإلى الانتماء الأول،فـــ"الزوادة" تتجاوز مدلولها السطحي لتتحول إلى علامة تدل على الرحيل لكنه رحيل لا خيار فيه فهو حتمي وإجباري بدلالة خفة المحمول " الزوادة" ، وهي عناصر تكمل مشهد صورة المكان ومآل الذات فيه،" ثم أن هذا الزمن في خلوه من كل حركة يصبح مجرد ظل للمكان يتطابق معه ويذوب فيه لأنه لا كثافة له هذا الزمن ليس الحاضر بالضبط هو حالة الأشياء والموجودات"[2]

تصبح للمكان أهميته بما يثيره من حالات تقع في مداره وتؤرخ له ، على الأقل في ارتباطه بالأنا، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى مفهوم التمركز في المكان في لحظة تاريخية غير محددة، تمركز لا يبوح بالتفاصيل غير أنه يختزلها بما يكفي لتلقي أبعادها وإثارة رؤاها المرتبطة بحالة المكان في لحظة تستعيد فيها الذاكرة تاريخ المكان ويؤسس لفضاءات دلالية يختزلها النص الشعري :

هذا هو أنت
فضاء يبدأ من ذاكرة يحتلّ ساكنيها الجند

---

1-محمود درويش.الديوان. ص:34

2-عبد الصمد زايد. مفهوم الزمن ودلالته. ص: 349

وفنجان القهوة ليل منسرح وحدود
تأخذ في الضيق من الأفق إلى العنق[1]

تبدأ ذاكرة المكان من لحظة استعادتها في الذات، ولو أن المخاطبة هنا هي " الأنت"، إلا أن التصور لا يبتعد عن التمركز واستثارة التاريخ العام للمكان فالصورة :"هذا هو أنت فضاء يبدأ من ذاكرة" توحّد في دلالتها بين الإنسان والمكان وتكسبه هويته الانتماء لمكان تصفه الذاكرة بالفضاء مرتبطا بتاريخه العام، إذ بدأ التفصيل في مجال الامتداد في الزمن، فهو فضاء يبدأ من الذاكرة لينتهي بالحدود الضيقة للأفق، وبعض التفصيل في النص يشير إلى ذاكرة الاحتلال من خلال القول" ذاكرة يحتل ساكنيها الجند" يشكل مجالا زمنيا مفتوحا على الآخر "المحتل" وعدم تعيينه يحول الذاكرة التاريخية إلى زمن الشاعر"الاحتلال الحديث" وزمن قديم يحيل على موجات احتلال سابقة. فالفضاء يتخذ له مرجعية تاريخية تمكّنه من انجاز عملية التحويل على مستوى اللغة ، "وليعيد ترتيب الأشياء وتحويلها من تشخيصات بصرية ماثلة في الصورة إلى رؤى تستقرئ ذاكرة المكان وتستعيد تاريخه" لأن الذاكرة هنا لا تجد لنفسها غير الأسئلة التي تتسم بكونها جدل اللحظة نفسها"[2]

إن إنتاج فضاء التاريخ من خلال ذاكرة المكان لا ينتهي عند هذه الحدود الزمنية بل إن الشعراء أغرقوا النصوص بتجارب ومحطات تاريخية استدعت النموذج الكنعاني والإسلامي والتوراتي والأندلسي، فاللحظة التاريخية المسترجعة هي نوع من الالتقاط والبناء، لتشكيل حوارية شعرية بين الأنا والعالم أو هي انتقال العالم القديم، ممثلا في الحدث التاريخي،إلى النص الشعري لتحقيق عناصر جدلية متزامنة يستثير من خلالها الشاعر تأملاته في علاقة العالم بالإنسان، وتعيد التساؤل حوا المفاهيم والتصورات التي تتصورها الذات داخل زمنها، فقد تبحث عن عبرة أو تبرير أو تفسير لأزمة المعاصرة، لكن امتدادها لا يتوقف عند ذلك لأن النص الشعري يتجاوز مساحة منطق الأشياء ليبني عالمه وفضاءاته الشعرية الخاصة وفق ما يقتضيه المتخيل، ولذلك فإنه من الحتمي أن تتجاوز القصيدة العلاقات المنطقية بين الأشياء والموجودات والأحداث، وتعيد صياغتها وتشكيلها بواسطة تفكيكها وإعادة بنائها لتوجيه فضاءاتها الجديدة " فالشاعر الحق – حسب هايدغر– هو كالفيلسوف الحق مخرّب على نحو جذري لا ينتظم أبدا في سلسلة التدجين المنطقي المتصالح مع الموجودات والسوائد والمألوفات، بل يشتغل بمرونة عالية وشفافية مدهشة على تنقية مزاجه من شوائب الآني والثابت"[3].

الحدث المستعاد عبر الذاكرة لم يكن ليوجد في النص لأجل قيمته كتاريخ وإنما هو صورة لتفكيك المكان حسب بنياته الأساسية لأجل إعادة بناء مكان متخيل يحقق التوافق بين الموجودات والعلاقات داخل النص، ومن ثمّ فهو بعث جديد لأنساق حضارية ومعرفية تعيد تشكيل العناصر جماليا وتوجهها إلى إنتاج فضاءات الرؤيا وتصوراتها لجماليات المكان مرتبطة بأبعادها الحضارية والفكرية،وهنا تبدو الطبيعة العضوية للعلاقة بين المادة التاريخية

---

1- محمد القيسي . الديوان ص: 349
2-فخري صالح.صدمة الواقع. مجلة الأقلام . ص: 50
3-د. محمد صابر عبيد. شعرية طائر الضوء. ص: 8 .

والمتخيل" بحيث تتداخل المادة التاريخية بالمادة المتخيلة لتولد حقيقة جديدة بحث شعرية"[1]

إن استعادة المشهد التاريخي في النص الشعري لا تتوقف عند إنتاج الصورة الرامزة من خلال الحدث المستعاد، بل إنها تحاول إعادة تصوّر الأشياء والأمكنة انطلاقا من الذاكرة البعيدة في الزمن لكنها تحضر في زمن ومكان مختلفين،كما أن محاولة استعادة مكان الأنا من خلال هذه اللحظة هو ما يفكك عناصر المكان وفق ارتباطاته الحضارية الجديدة ، وبتفكيك كل هذه العناصر الزمكانية المسترجعة يختلق النص أمكنته وفضاءاته المحررة من منطق الزمن والاتجاه في المكان، لأنها فضاءات زلقة يصنعها الخيال لحظة إبداع التجربة وبذلك يكون لها منطقها الخاص وعلاقتها الاستثنائية بالأشياء والأحداث،لأن التجربة الشعرية وفق هذه الآلية تحاول استعادة مكانها بصياغة جمالية ووفق وعي يعتبر التخييل الشعري كتمثل لوظيفة النحن أو الذاتية الجمعية في التاريخ،وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتقاليدها الموروثة من الماضي"[2] وبذلك فإن المسألة لا تتوقف على مجرد إضافة عنصر جمالي للنص الشعري بل تتجاوز ذلك لإعادة بناء وجود الذات في واقع جديد.

ومثلما وُظّف العالم الطبيعي في صورة الأرض لرسم أبعاد جمالية تتمركز في المكان باستدعاء عناصره الطبيعية، فإن الحدث التاريخي يتّجه في نفس الوظيفة الفكرية وهي البحث في جذور المكان وذاكرته، ولإعادة إنتاجه في مراحل وجود شعرية تتشكّل في نظام ملحمي يستعيد الحدث، ويمنح الماضي حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم" [3] ولذلك فإن الذاكرة التاريخية المستعادة في النص الشعري لا تختص فقط بالمشاهدات المكانية وإنما تمتدّ إلى الأحداث والشخصيات والوقائع عبر الأزمنة،وتشكل باستعادتها حدثا تاريخيا يتلاحم مع التجربة المعاصرة بواقعيتها، يقول سميح القاسم :

روما احترقت قبل قرون
لكن الضّارب في أرضه
لم يفقد في النكبة معنى نبضه
روما عادت... يا نيرون[4]

يختصر البعد المكاني لصورة "روما " تفاصيل الإشارات التاريخية من خلال الوحدة المكانية التي تحيل على بعدها التاريخي، وهنا يكتفي المكان بالإشارة إلى الحدث الذي تحدده معالم جزئية تتكامل في إنتاج الواقعة التاريخية المقصودة " روما احترقت يا نيرون" فالحدث وفاعليته "نيرون" يكملان الموقف من حيث قدرته على إنتاج مرجعيته التاريخية المحددة وعلاقتها بوظيفتها الدلالية في النص، وهذه المرجعية لا تكتفي بعنصرها التاريخي الأول "حرق روما" وإنما تستدعي ما يماثلها فتحيل عليه ضمن سلسلة أحداث وأمكنة مفتوحة على كل التجارب التاريخية.

---

1-زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة.ص:79
2- عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. ص:77.
3- المرجع نفسه. ص:76
4- سميح القاسم الديوان . دار العودة . بيروت . ط:1973 ص: 89

فالمماثلة هنا تتقاطع،في إشاراتها المكانية والزمانية،مع كل فعل معاصر مشابه، قد يُفهم منه التلميح إلى النكبة،وإذا كان الحدث الأول أكثر تحديدا من حيث إشارته إلى المكان وربطه بـــ"نيرون"، فإن تسمية "النكبة" تبدو أكثر اختزالا للموقف،"فقد أطلق الفلسطينيون على ذلك الحدث تسمية النكبة، ولا توجد في التاريخ العربي ما عدا نكبة البرامكة في العهد العباسي حادثة حملت هذا الاسم،حتى الهزيمة الأندلسية نفسها لم تُختزل في هذا التعبير... ولعلّ في البحث عن الدلالة اللغوية ما يشير بسرّ نجاحها في اختزال الحادثة الفلسطينية، فالنكبة بالمعنى اللغوي فعل من أفعال الطبيعة العاتية وغير المتوقعة، أي كل ما لا تملك الإرادة الفردية أو الجماعية إمكانية الحيلولة دون وقوعه"[1] وإذا اكتسب المعنى اللغوي الدلالة على حتميته فعل الطبيعة ، فإن الموقف التاريخي لا يمكنه أن يكتسب نفس الحتمية، إذ تعدّل الصورة الشعرية من هذه الدلالة الحتمية إلى نقيضها وهي دلالة إمكانية النهوض، بل وتحقيقه، إذ تتبادل روما في احتراقها وفلسطين في نكبتها نفس الموقف الذي يباشر الشاعر التصريح به "لكن الضارب في أرضه لم يفقد في النكبة معنى نبضه" وهو موقف يعادل صورة" روما عادت يانيرون".

إن المكانية التي يحيل إليها الحدث التاريخي تجعل من روما المكان ظلا باهتا في النص، لأن الخلفية المكانية يشكلها القول" لكن الضارب في أرضه لم يفقد في النكبة معنى نبضه" إذن فالحدث هنا يحيل على مكان خاص،ويتعلّق بالهوية والانتماء، والتشبث بجغرافية الأرض.وهو هنا نقطة التحول في المكانية من ذاكرة تاريخية تُستدعى إلى علامة وجودية لا تُستدعى لكن يُؤكَّد على وجودها وحتميتها. أما إمكانية استعادته فإنه يتأس بالموازنة بين حدثين تاريخيين هما عصر احترق روما وزمن النكبة، فالحدث الثاني يتكامل مع الحدث الأول، ليس من حيث الانتماء،ولكن من حيث تشابه الموقفين "العودة والانبعاث بعد السقوط، وباكتمال عناصر الصورة يرتسم بعد آخر خفي تشكّل ملامحه فكرة الانبعاث بعد الاحتراق،وبالتالي فإن عودة المكان أو استرجاع المكان تصبح حتمية أخرى يؤكدها البعد الأسطوري وكونية.

التجربة التاريخية،عند احتوائها للعنصر المكاني،تنتقل من بعدها المعرفي لتتحول إلى موقف نفسي يفرز انسجام الذات الشاعرة بين عالمها المتخيل وواقعها المأساوي، ومن ثمّ تساهم الحادثة التاريخية في بلورة حلم العودة والأمل بإمكانية استعادة المفتقد، وهو ما يشبع الفضاءات الدلالية في الصورة بأبعاد التحول من واقع مأساوي إلى متخيل جمالي يختلق المكان داخل الذات و"يخلق نوعا من التوافق النفسي بينها وبين العالم الخارجي"[2].

هذا التحول لا يشكله التماثل بين الأحداث التاريخية فحسب، فالبعد التاريخي والبعد الأسطوري ممثلا في فعل"الاحتراق" يكشف دلالة تجدد وانبعاث المكان وانتظار أوتوقع عودة الحياة في المكان بعودة أهله إليه، وبذلك يستمدّ الدلالة التاريخية تكتسب معنى التجدد من حاضرها المتماثل مع ماضيها وهي " حين تتوقف عند علاقات اللغة والأشياء بعضها ببعض لا تحافظ على معانيها المسبقة بل تأخذ معان مختلفة فمعناها هو حاضرها وليس ماضيها"[3].

---

1- حسن خضر.صورة المكان. مجلة أقواس. ص:46

2- عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 44

3- إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. ص:216

وهو ما يعني كذلك أن الحادثة التاريخية في الرؤيا الشعرية تتحول إلى مجموعة إمكانات تتجاوز الواقع "فالشاعر ينظر إلى المرحلة بعين الحدس ليضعها في سياق الصيرورة التاريخية التي يرسمها"[1] .

ولذلك فإن الذاكرة التاريخية الماثلة في الشعر الفلسطيني الحديث ارتبطت بالواقع السياسي والاجتماعي، ومن ثمّ فإن المكان باعتباره أحد عناصر الواقع والنواة الخفية التي تأسست عليها الصورة الشعرية ظل ماثلا في ثنايا النص الشعري، كما أن التجربة التاريخية المسترجعة في نفس النص ارتبطت ببحث الشاعر عن الممكن والمحتمل"لأن التاريخ الذي تحفل به ذاكرة المكان تدعو إلى استرجاعية هائلة لدى الفنان، فالمكان بطبيعة الحال ليس جغرافيا فقط، بل هو الناس والحالات والاشتباكات العميقة مع الأنا والآخر ورؤية حميمة للكون عبر هذه النقطة"[2]، فالذاكرة التاريخية كثيرا ما تغري الشاعر ليحوّلها إلى حاضر يؤسس من خلاله انتماءَه للأرض فينسبها إلى من سكنها:

ذهبتُ إلى أرض كنعان بعد ثلاثين عاما
من الهجرات لأبحث عن بيت أمي[3]

نسبة الأرض إلى كنعان "أرض كنعان" تتجاوز الدلالة الزاهرة، إذ أنها تقوم بمهمة مواجهة الآخر الذي ينسب نفس الأرض إلى "إسرائيل" وهنا يزاوج بين الحالة الخاصة والتصور العام لقضيته،ويؤكد على طبيعة علاقته بالأرض من خلال الإشارة إلى الحدث المؤقت "بعد ثلاثين عاما من الهجرات" كما أن العودة المعلنة "لأبحث بيت أمي"، تعلن أن هذا المكان "أرض كنعان" و"بيت أمي " هو مكان الألفة والذاكرة الخاصة .

ولا يتوقف تخصيب النص بالإشارات التاريخية القديمة فخيال الشاعر اتسع لكل حدث قد يتشابه بحالته المعاصرة ، مادامت مسألة البحث عن المكان واحدة وما دامت الهوية والانتماء ضالته،ولذلك راح ينشدها في كل التاريخ الإنساني، وفي هذا الجانب يستدعي درويش اكتشاف العالم الجديد وما تلاه ذلك من مآسي تعرض لها الهنود الحمر،: يقول في قصيدته "خطبة الهندي الأحمرما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض" :

إذا نحن من نحن في الميسسبي ،لنا ما تبقى من الأمس
لكنّ لون السماء تغير، والبحرَ شرقا
تغيّر يا سيد البيض ، يا سيد الخيل ماذا تريد
من الذاهبين على شجر الليل ؟
عالية روحنا والمراعي مقدسة والنجوم
كلام يضيء ...إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلها
ولدنا هنا بين ماء ونار ...ونولد ثانية في الغيوم
على حافة الساحل اللازورديّ بعد القيامة ..عما قليل
فلا تقتل العشب أكثر للعشب روح يدافع فينا
عن الرّوح في الأرض [4]

---

1- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة.ص: 10
2- محمد العامري.المغني الجوال.ص: 61
3- محمد القيسي.ناي على أيامنا. م ع د ن. بيروت. ط1.1996.ص: 24
4- محموددرويش. الديوان ج2. ص: 501

يشتغل النص كلّه في فضاء التاريخ وبما يحمله المكان من آثار تلك المآسي التي تمتد من الهندي الأحمر إلى الفلسطيني المنفي عن أرضه ، وبين قصيدة النثر والشعر الحر يوظف الشاعر الممكن من الأداوت الشعرية والأساليب لاستيعاب الحدث والمكان والموقف، فالمسيسبي هنا هو النهر الكبير وما يجري فيه من أحداث هو الزمن والمكان ومسرح الشعر.ومنذ البداية يفتح الخيال تاريخ المكان على إشكالية الوجود الإنساني "إذا، نحن من نحن في الميسسبي لنا ما تبقى من الأمس" وبين الإشارة التاريخية وإسقاطها على الحاضر يتنقل الشاعر عبر تأملاته وما تتيحه من فضاءات دلالية تبعث مفهوم المكان/ الأرض كعنصر روحي ما زال يحافظ على الانتماء ويوصل الذات بالمكان، فإن ضاعت الأرض في الواقع أو لحقها ما لحقها من تغيير سكاني فإنها مازالت ما ثلة في الداخل "للعشب روح يدافع فينا عن الروح في الأرض"وهنا يسترسل الشاعر في تفصيل بقايا الروح في المكان.

ويفتح النص الشعري على لحظة تاريخية تتحوّل إلى مسارات دينية وفكرية وثقافية تتجه كلّها إلى ما احتفظ به المكان من ذاكرة ساكنه الأول ، فيتحول "الهندي الأحمر" إلى ذات شاعرة تتقمّص البعد الإنساني لتقيم جدلا من مستوى آخر بين الأنا "الهندي الأحمر،الشاعر، الإنسان" والرجل الأبيض" وفي توظيف هذه المصطلحات إشارة خفية تختزل أكثر من حادثة تاريخية، وأكثر من مأساة ، فالمصطلح يذكر بماضي"الرجل الأبيض" أيا كانت جنسيته، ومن ثم يتحول إلى قيمة تاريخية تذكر بمأساة الهندي الأحمر، والرجل الأسود والفلسطيني المنفي وغيرها من مواقف الاحتلال وقصص الاستعمار التي كان وراءها"الرجل الأبيض" باعتبار المصطلح يحمل قيمة سياسية بالدرجة الأولى تستجلي عصر الرجل الأبيض، ولذلك يعود الشاعر ليبحث في الذاكرة التاريخية ويعدد تفاصيل المآسي :

أسماؤنا شجر من كلام الإله وطير تحلق أعلى
من البندقية، لا تقطعوا شجر الاسم يا أيها القادمون
من البحر حربا،ولا تنفثوا خيلكم لهبا في السهول
لكم ربّكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا
فلا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا
كما تدّعون، ولا تجعلوا الله ربّكم حاجبا في بلاط الملك ؟
خذوا ورد أحلامنا كي تروا ما نرى من فرح
وناموا على ظل صفصافنا كي تطيروا يماما ..
كما طار أسلافنا الطيبون وعادوا سلاما[1]

يحوّل الشاعر التأملات الشعرية في التاريخ إلى مناقشات فكرية تخصّب النص بالأفكار والرؤى، فينقل بذلك المواجهة من الأرض إلى الفكر، ولذلك يحاول منذ البداية أن يدحض فكرة اختلاق المكان من قصص الكتب والأحداث التاريخية، ولأن الأشياء لا تنفصل عن بعضها، والأحداث تتشابه رغم اختلاف المكان والزمان فإن الشاعر يركب هذه الأحداث ويربطها يبعضها ما دام الفاعل واحدا وإن ادّعى الحديث باسم التوراة أو باسم العلم، فمأساة الهندي الأحمر وقعت باسم العلم والحضارة، وعبر كامل القصيدة سرعان ما يعود الشاعر إلى هذه الإشارات التي تذكر باغتصاب الأرض ونفي أهلها فيتحوّل النص إلى حقل مخصّب

1- محمود درويش.الديوان ج2.ص: 504

بالأحداث فيتجه الخيال بالشاعر إلى استدعاء المزيد من خلال تحويل النص الشعري إلى جدل بين الأنا والآخر، يقول الشاعر :

ستتقصكم أيها البيض ذكرى الرحيل عن الأبيض المتوسط
وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تطلّ على الهاوية
وتنقصكم حكمة الانكسارات تنقصكم نكسة في الحروب
وتنقصكم صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع
ستنقصكم ساعة للتأمل في أي شيء لتُنضِج فيكم
سماء ضرورية للتراب ، ستنقصكم ساعة للتردد ما بين درب
ودرب، سينقصكم يوربيدس يوما، وأشعار كنعان والبابليين
تنقصكم
أغاني سليمان عن شولميت سينقصكم سوسن للحنين
ستنقصكم أيها البيض ذكرى تروّض خيل الجنون
وقلب يحكّ الصخور لتصقله في نداء الكمنجات ..ينقصكم
وتنقصكم حيرة للمسدس : إن كان لا بدّ من قتلنا
فلا تقتلوا الكائنات التي صادقتنا ، ولا تقتلوا أمسنا [1]

بالمزج بين أسلوب السرد والحوار يتجه الخيال إلى نوع من المحاجّة التي تتوزع على مصادر تاريخية مختلفة، وبين زمنين تتناسخ أصوات الضحايا في مختلف العصور، الذات الشاعرة، أو الهندي الأحمر الجديد، لتذكر "الرجل الأبيض" بما ينقصه في المكان من قيم وذاكرة، وبتكرار صيغة المخاطب "ستنقصكم، ينقصكم" يتجه الخطاب إلى مزيد من الانفتاح على المعالم التاريخية والأحداث والأمكنة، وداخل هذه الإشارات التي تثيرها العناصر المختلفة تتحول الحادثة التاريخية إلى آلية تصويرية تنتج المقاربات التي يريدها الشاعر، وعبر المماثلة كتقنية يخلق الشاعر صورة ديناميكية مرنة تتمكن من توزيع الأحداث في النص، ونلاحظ هنا كيف ينوع الشاعر هذه الأحداث عبر أكثر من مرجعية يتداخل في مستواها الديني بالتاريخي، وهي عبر جميع التنويعات لا تنفصل عن المكانية وتوحدّها بقصة الأرض أو المكان، فمأساة الهندي الأحمر كانت الاقتلاع من أرضه تماثلها ،على مستوى السيرة، اقتلاع الشاعر من بيته ومن أرضه وعلى مستوى التاريخ العام اقتلاع الفلسطيني من أرضه وعلى مستوى إنساني تاريخ الشعوب التي تعرّضت لنفس المصير. ولذلك يحوّل الشاعر الحدث التاريخي إلى سيرة للذات تمتدّ في الأرض، لأن سيرة المكان هي نفسها سيرة الإنسان، فالذات" تمتدّ في الأرض في الوقت الذي تنتشر فيه الأرض في الذات"[2]، وههنا يتحوّل الحدث التاريخي وما يصاحبه من إشارات إلى مساءلة تعلن عن نفسها لا لأنها تتعلق بالتاريخ ولكن لتجعل من التاريخ رمزا يتوحّد بالمكان،ومن ثمّ فإن الانتماء للتاريخ يصبح انتماء للمكان ووجودا فيه،والشاعرأو الذات أوالهندي الأحمرلم يكن بحاجة لكل هذه التراكمات التاريخية لأنها تمتلكه ويمتلكها،ولذلك فهو في النص صوت يذكّر الآخر"الرجل

1- درويش.الديوان ج2.ص: 505
2-مجموعة دراسات. زيتونة المنفى . دراسات في شعر محمود درويش. ص: 57

الأبيض" بما ينقصه في المكان الذي ادّعى ملكيته،أي بما لا يمتلكه من مكونات ثقافية تاريخية توحّده به.

أصبحت التجارب والأحداث التاريخية من بين أهمّ مخصبات النص الشعري الفلسطيني الحديث، حيث اتكأ عليها الشعراء باعتبارها نموذجا للوعي الفردي والجماعي في التاريخ،ومن خلال الإنتاج الشعري فتح الذات على الذاكرة باعتبارها كينونة تاريخية استمدّ منها تجاربه، وتجاوز بها واقعه المنهار أو المهزوم، بحيث أصبحت النصوص الشعرية تراكما من التجارب البشريةالتي شكلت تناسخا معها، به تحقق الذات مشروع روايتها للتاريخ فتتحول من موقعها الأنوي (نسبة إلى الأنا)لتحل بأنا متخيلة راوية، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية للتجارب التاريخية للذات العربية"[1]. فبالإضافة إلى نموذج المتنبي ،استحضر محمد القيسي نموذج عنترة باعتباره رمزا للتحرر واستعادة لزمن الغلبة، غير أن عنترة رمز القوة يتناسخ مع القيسي، ليصبح الشاعر المنفي الباحث عن الحبيبة في صحراء العرب :

ووحيدا ظلَلْتُ أجولُ
وحيدا عنترة يغنّي ويجوِّدُ في
السهم، وحيدا ينتظر جوادا ويدا ليفكّ غبار الصدر،
ويمسَحَ ما علق من طينِ سلالته، وما طوّق
دمعته من همّ وسلاسل، والهودج ينأى، القافلةُ
تهوّمُ في ملكوت الريح، وينأى في الأسرِ حصاني
ووصلتُ إلى هذا الطقس
فأطلقتُ لساني. [2]

يستعير الشاعر سيرة عنترة، ويتخذ منها سيرة شعرية يقيم عليها علاقاته بالواقع وبالحاضر، يأخذ من عنترة الإنسان الوحدة في مواجهة قهر الآخر والإنكار الجماعي الذي لاقاه، كما يجعل منه عنوانا للبحث عن كينونة ووجود ذاتي، ومن ثم فسيرة عنترة تتجه لتأويل خاص للتاريخ يبدأ من وعي الحاضر واستكشاف الذات من خلاله، كما فعل درويش مع المتنبي، تتناسخ الذوات في مشهد عنترة لتروي سيرة الإنسان والمكان وتاريخ البحث عن الهوية " وحيدا ظلتُ أجولُ.. ووحيدا عنترة يغنّي.." من هنا يبدأ تناسخ الذوات وبذلك تمتزج السير والأحداث وبين المتكلّم الأول وحيدا ظلتُ يتحوّل الخطاب مباشرة إلى عنترة وعبر التبادل بين الذات الشاعر عنترة السير، يتحوّل الخطاب نهائيا إلى حوار مع التاريخ المتماثل بين السيرتين، إذ أن الشاعر يستعير من سيرة عنترة جانبها المتعلّق بالباحث عن الهوية والانتساب للقبيلة التي ظلّت تنكره، بينما يتخذ من الحبّ الأسطوري في قصة عنترة وعبلة، رمزا لحبّ الأرض والتعلق بها، وهو العلاقة الثانية التي تقيم عليها الذات الشعرية علاقتها بالمكان / الوطن وبالقبيلة التي تخلت عن هذا الجزء منها، وهنا يبرز محور الصراع، الذي يبدأ من نقطة بحث الذات عن ميلادها :

وأردت حصادا مختلفا

---

1- عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل.ص:78

2- محمد القيسي . الأعمال الشعرية .ج3. ص: 183-184

ميلادا آخر
تلك بداية رمحي، أول خيط لوّن ظلماتي ودعاني
كيما أنثرَ روحي أمواجًا
وأحرّر خطواتي من وعثاء السفر المألوف
أنقلُ موتي في إيقاع لا بحرَ له
وخرجتُ إلى ما سيكونُ
غسلتُ يدي مما كان وسوّاني
ها عبسُ وها هودجها ينهضُ ويضوعُ عرارا في الأنحاء [1]

بين إرادة الذات"وأردت حصادا مختلفا" وإرادة السلطة(عبس)،يخضع الشاعرالأحداث إلى شروطها الواقعية ممثلة في المواقف المختلفة بين الإرادات، ولنا أن نتساءل هنا إن كان الشاعر يرى في الواقع بما يشمله من معيقات تحول دون عودته وحريته وانتمائه أو نوعا التآمر على قضيته؟،"خرجتُ إلى ما سيكون غسلت يدي ممّا كان وسواني" فبين ما هو كائن وما سيكون يؤول الشاعر المواقف التاريخية ليصل في النهاية إلى ما يشبه الحتمية القائمة على ضرورة استيعاب ما حدث لعنترة لتكون علاقة الشاعر مع القبيلة هي نفسها علاقة القيسي مع "القارة العربية" فهو غريب في قارته ومكانه وزمانه، وهو في الوقت نفسه شاهد يبحث عن الحقيقة المعاصرة :

أيتها القارة العربيةْ
أهكذا تضيقين،
حتى لترسلي عنتركِ الوحيدْ مغلّقا إلى المهالكْ
وطاويا سهامه الأخيرة
وسيفَهُ في الرمل
سأهيّؤكِ إذن لنشيدي أيتها القارة
وأعرّيك من هذا الزخرف
من نقوش اطمئنانك
كاشفا بياضك الأسود
والتماعَ سيفكِ الخبيْ لي
وأيُّ شالْ يملكُ أن يغطّي هده المساحةْ
حيثُ تفوحُ منها
روائح شتاتِ عنترة وارتهاني
في ركن غائرْ
آخ أيتها القارةُ
متى أراكِ بيضاءَ ، بيضاءَ، بيضاءْ
كحدّ سيفيَ الممنوع مثلا [2]

يحوّل الشاعر مشهد القارة العربية إلى حلبة صراع بين الذات والهوية، ولذلك فإن الحسّ الاغترابي يتوجّه بالذات إلى مواجهة تحاول إعادة قراءة الواقع الذي يراه في تخلّي "القارة

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية .ج3. ص: 183-184
2_ المرجع نفسه. ص: 192-194

العربية" عنه ، ومن المواجهة بين عنترة وعبس يطلّ صوت الشاعر ليجدّد نفس المواجهة بين الشاعر المغترب "والقارة " التي تخلت عنه، ولذلك يهيئ القصيدة لاكتشاف لعبة التاريخ ومن ثمّ يندفع لكشف الواقع الزائف " سأهيّؤكِ إذن لنشيدي أيتها القارة وأعرّيك من هذا الزخرف من نقوش اطمئنانك" .

ففي مجنون عبس يستثمر الشاعر الحكاية الشعبية والحدث التاريخي ليطلق الصوت الفردي والجماعي ليحكي سيرة تناوب عبرها العام والخاص ويأخذ من حزنها التاريخي عنوانا لقصّة الضياع الحديثة، ومن ثمّ فإن الشاعر ينظر لغربته"بعين الحدس ليضعها في سياق الصيرورة التاريخية"[1] التي يتصورها وهي سعيه " في تغيير العالم الذي حوله"[2] بما يتجلى في التاريخ من إمكانيات، ولذلك فإن عنترة التاريخ هو نفسه عنترة الواقع المعاصر،هو غربة القيسي وتغريبة الفلسطيني.

نوعت التجربة التاريخية المستعادة في النص الفلسطيني الحديث مصادرها، وحوّلت الأحداث والشخصيات أقنعة شعرية تستتر خلفها الذات الشاعرة لتقدّم المواقف والتصورات المعاصرة، ومن خلال ذلك تقدّم صورة شعرية تزاوج بيت الواقعية والخيال، فتقدم المكان مشبعا بالنماذج والأحداث التي تحاورها القصيدة وتجعل منها مساءلة للكينونة تسترجع الماضي وتفتحه على الواقع لأجل
فهم ما يحدث، ولذلك فإن استرجاع الحادثة التاريخية في الممارسة الشعرية لا تعيد كتابة التاريخ وإنما تحاول إعادة استكشاف ما غاب عن الوعي بواسطة بنية تاريخية تحاور الذات والمكان وتعيد تشكيل الحدث المعاصر في ضوء معطيات الماضي. ففي قصيدة "التتار" يستعيد الشاعر جمال قعوارهذا الحدث ليجعل منه نموذجا لإمكانية استرجاع المكان والنهوض بعد السقوط :

مرّ التتار
مرّ التتار وأحرقوا بغداد
في وضح النهار
وتواطأ ابن العلقمي
يرجو مكافأة الغزاةِ
فلم يفزْ
إلا بنفس نهاية المعتصم
يا آخر الخلفاء زال القصرُ
وانهدم الجدارْ
وانهار هولاكو
وظلّ النور في بغداد
مرتفع المنارْ
مرّ التتار ثمّ انتهوا في عين جالوت

---

1- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة.ص: 10
2- جماليات المكان. مجموعة مقالات. ص: 112

جوار الناصرةْ
ورؤاك يا بغداد ظلتْ ناضرةْ
خضراء يغمرها النضارْ [(1)]

تلتقط الذاكرة الإشارات التاريخية وتكتفي بالتلميح للبداية والنهاية، وهنا تُحوّل الحادثة التاريخية إلى بنيات لغوية مكثفة وموزعة في النص دون أن تحاول التفصيل، فالأمكنة والشخصيات تستحضر الحدث وتفتحه على القراءة من خلال العلاقة بين التتار وبغداد، ثم بين التتار وعين جالوت، وأخيرا بين عين جالوت والناصرة، وضمن هذا الترتيب يوحّد النص بين الأمكنة والأزمنة والأحداث .

فالمادّة التاريخية شكلت البنية الأساسية للنص كما أنها المثير الأول لفضاءاته الدلالية، ويحاول الشاعر أن يقدم الحدث التاريخي كمسلمة يعالج في ضوئها مشكلته المعاصرة وإذا سقطت بغداد/فلسطين/ الناصرة فلا بدّ لنهوضها من "عين جالوت" أخرى، وعبر هذه الدلالة الأولية يبدي الشاعر تصوره للعصر والذي ملخصه أن ضياع المكان مازال يعيش نفس الظروف التي أحرقت فيها بغداد .

---

1- جمال قعوار. قصائد من مسيرة العشق. ص:175 .

## 1-2 حضور الأندلس

استهوت الأندلس مخيلة الشاعر الفلسطيني بكل مكوناتها وأبعادها، بأحداثها الفاصلة وشخصياتها الفاعلة، ومثلت عبر أجيال من الشعراء رمز الفردوس المفقود، وجمالية المكان المطلق، وذاكرة مفجوعة بفقد الوطن، إذ أصبح لها في الشعر الفلسطيني أكثر من دلالة وأكثر من خطاب.

فهي الذات المفجوعة، وهي الوطن، وهي بحث تاريخي عن القيم، وعن العودة. ولذلك كانت منطلق الشاعر إلى الماضي والعنصر الفاعل الذي شدّ خياله إلى لحظات الكشف عن الممكن لأن الأندلس بتحوّلها إلى نص شعري أصبحت بذلك نصّا مفتوحا على كل الاحتمالات أي مندرج في سياق الصيرورة التاريخية"[1]،والأندلس المكان التاريخي "في جانب من جوانبه بناء للحضارة العربية في المنفى استمرّ ما يقارب ثمانية قرون تمثلت فيه مرحلة من مراحل إيجابية هذه الثقافة ولهذا السبب نستطيع أن نتصورها بوصفها أحد مكونات البنية اللاشعورية الثانوية في العقل العربي"[2]،ولذلك فقد شكّلت هذه البنية خلفية تاريخية، وأرضا شعرية جعلت من المكان الفلسطيني متخيلا شديد الخصوبة. فالخوف على المكان من الفقد أثار ذاكرة الأندلس بكل حمولاتها وأبعادها التاريخية حتى صارت من المعادلات الموضوعية الأساسية في موضوعة هذا الشعر،"فالأندلس بالإضافة إلى ذلك تستقر في هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها بوصفها الجنة الضائعة أو الفردوس الأرضي المفقود وحين يتم استدعاء هذا المنفى بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا في آن واحد، أعني أنه يحضر بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة"[3]. ولذلك استحضر الشعراء سقوط غرناطة كرمز عبروا من خلاله إلى فاجعة فلسطين، يقول درويش:

غرناطة للصعود الكبير
ولها أن تكون كما ينبغي أن تكون: الحنين
إلى أي شيء مضى أو سيمضي: يحك جناح سنونوة
تنهّد امرأة في السرير، فتصرخ غرناطة جسدي [4]

تفرض ذاكر المكان "فلسطين"استدعاء نظيرتها"غرناطة"،فيجعل منها مركز الصورة،ومن خلالها يربط بين الواقعة التاريخية والحدث المعاصر، مع فارق أساسي في تفكير محمود درويش والذي يجعل من الأندلس المعاصرة مكانا قابلا للاستعادة" وإذا كان لابد من أندلس بتداعياتها الجمالية فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة" [5] كما يجمع الشاعر بين غرناطة والجسد الأنثوي المغتصب ، وفي ذلك إشارة إلى شدّة وقع المأساة على الذات. ومدى جسامة الحدث، بالإضافة إلى أنها تخصيب مضاعف يحيل على موروث تاريخي آخر

1-محي الدين صبحي،الشعر وطقوس الحضارة.ص: 74
2- إعتدال عثمان .إضاءة النص. ص: 09
3-اعتدال عثمان . المرجع نفسه. ص : 10
4- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ص:
5- محمود درويش و سميح القاسم. الرسائل . ص:46

(المرأة التي استصرخت المعتصم)، وإلى كلّ هذه العناصر يضيف الشاعر ماانتهى إليه فقد غرناطة من ترحيل ونفي ويؤشر له حضور "السنونو" .وعند إعادة تركيب هذه الصورة يتضح أن غرناطة/المكان لا تتجاوز كونها خلفية الصورة،حيث تكتفي ببثّ المشهد التاريخي الذي يثير هاجس الفقد ومأساة الحنين،لكن جمالية هذا المكان ترتكز على عناصر أخرى تتماهى مع خلفية الصورة، فغرناطة هي التجربة التاريخية كما يتصورها الشاعر، وهي قراءة للواقع المعاصر ومحاولة لفهم الأحداث بالعودة للذاكرة التاريخية التي تتقاطع فيها الحالة الفلسطينية مع تاريخ الأندلس بكل تراكماته، ولذلك فإن فلسطين تتجاوز مستوى الذاكرة إلى اعتبارها وجودا ومستقبلا للذات"إن فلسطين ليست ذاكرة،إنها أكثر من وجود ، ليست ماضيا ولكنها مستقبل فلسطين هي جمالية الأندلس الممكن وتتوجه حركة الخيال في تجسيد هذا الممكن شعرا نحو الخارج ونهدف إلى الذهاب إلى فلسطين هذا الماضي الذي دخل في سكونية الغياب وضياع الضياع تحوله إلى حركية التفجّر والانبثاق والذهاب"[1].

وتتوحّد الأندلس في أبعادها المختلفة بالمكان الفلسطيني المعاصر، باعتبارها خلفية أسقط عليها الشعراء قراءاتهم الخاصة للأحداث والمواقف والتجارب، ففي قصيدته أقبية أندلسية صحراء " يقارن درويش بين خروج الفلسطينيين من بيروت وضياع الأندلس، فيستلهم من تجربة الأندلس قصة الضياع وتجربة المنفى:

فلا تبك يا صاحبي،حائطا يتهاوى
وصدّق رحيلي القصير إلى قرطبة
غنّ التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي سيليه
أنا ألف عام من اللحظة العربية ، أبني على الرمل ما تحمل الريح
مزق شرايين قلبي بأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلس
ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية [3]

ترتبط القصيدة بالفضاء التاريخي المستند على الأندلس خلفية له،وهو فضاء يكشف عن مدى التداخل بين الأمكنة في متابعتها لصيرورة الحدث التاريخي، وبدء من العنوان تحاصر الأندلس بين مكانين كلاهما يحمل دلالة الخوف والضياع، فالأندلس المعاصرة هي بين حالين:الخوف"القبو" والضياع "الصحراء، وبهذا التركيب يقرأ الشاعر واقعه المعاصر وتجربته الذاتية "فالتقابل الذي يتجدد بين طرفي ثنائية القبو /الصحراء يؤدي إلى إثارة تقابلات أخرى بين المكان المعتم الضيق التحتي الخفي شبه المغلق الذي يكون بالداخل والمكان المفتوح الظاهر الضوء، الشاسع الاتساع، المكشوف في وضوح وجلاء، فالقبو يعادل قوى العالم السفلي ويرتبط بمخاوف الأعماق وخشية تسرب جمرة اليقين ،وتبدد التشبث بجدوى الحلم بالذهاب إلى الوطن الفردوس الأرضي أو الأندلس الذي يظهر في العنوان محاصرا بين طرفي الثنائية القبو/الصحراء. وإذا كان القبو يمثل مخاوف الداخل فإن الصحراء تمثل مخاوف الخارج" .إضاءة النص"[3].

---

1- اعتدال عثمان. إضاءة النص.ص:22
2- محمود درويش. الديوان. ج2. ص : 89-94
3- اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص: 23-24

ومن خلال موضوعة الغربة والمنفى يفتح الشاعر التجربة التاريخية المشابهة في الأندلس، ليذكّره الخروج المعاصر بالخروج من الأندلس، ولذلك فإن التجارب لم تنقطع ورسائل الحرب ومسافات البعد لم تنس الذات الشاعرة وقع غرناطة وقرطبة الكامن في اللاشعور،ففي قصيدته أحد عشر كوكبا، يُعلي محمود درويش نبرة المأساة المعاصرة في نصه ويرى واقع الذات الغريبة عن أرضها ماثلة خلف المشهد الأندلسي وما أفرزه من تداعيات قديمة تواصل حضورها في الواقع الفلسطيني :

ذاتَ يومٍ سأجلسُ فوقَ الرّصيف ... رصيفِ الغريبةْ
لم أكن نرجسًا ، بيْدَ أنّي أُدافعُ عن صورتي
في المرايا . أمَا كنتَ يومًا هنا يا غريبْ ؟
خمسمائة عامٍ مضى وانقضى ، والقطيعةُ لم تكتملْ
بيننا ههنا ، والرسائلُ لم تنقطع بيننا ، والحروبْ
لم تغيرْ حدائقَ غرناطتي ..............
لم أكن عابرا في كلام المغنّين .. كنتُ كلامَ
المغنينَ ، صلحَ أثينا وفارسَ ، شرقا يعانق غربا
في الرحيل إلى جوهر واحد، عانقيني لأولدَ ثانيةً
من سيوفٍ دمشقيةٍ في الدكاكين . لم يبق مني
غيرُ مخطوطةٍ لابن رشد وطوق الحمامة والترجماتْ ....
مرّ كلّ الخريف ، وتاريخنا مـــرّ فوقَ الرّصيفِ ...
ولم أنتبه.(1)

يشكل تمازج الرموز التاريخية نموذجا ثقافيا ومعرفيا متراكما يرتكز على معاناة الذات المتألمة لما آل إليه حاضرها فتختصر قسوة تاريخ الغربة كباعث يثر استحضـــار المشـــهد التاريخي مرتبطا بفقد المكان ومؤسسا لبداية الغربة، فترتسم في ذاكرتـــه مشـــاهد الرحيـــل والحروب ويحددها التزام الشاعر بزمن المستقبل "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف،رصـــيف الغريبة "، كما تتحدد ملامح المعاناة من فعل الاغتراب ومن الرغبة في العودة إلى الحلـــم " بيد أني أدافع عن صورتي". ومن الواضح أن الحقل الدلالي المسيطر على هـــذه الصـــورة يتأسس على الذاكرة التاريخية، التي تختصر تفاصيل الأحداث، فتتداعى متعاقبة دون فاصل زمني يحدد أصولها ،أوانتماءاتها ، فكل ذلك لايعتني به الشاعر بقدر ما يعتني ببعث لحظـــة واقع التجربة التي توضح المسافة بينه وبين الوطن بالإشارة إلى زمنها التاريخي" خمســـمائة عام مضى وانقضى ...والرسائل لم تنقطع ،والحروب لم تغير حدائق غرناطتي".

وليؤكّد الشاعر على شبه الصلة بين الماضي والحاضر، يوحّد حركة الصور الجزئية ويضبطها على التمركز في نفس المكان ليوضح العلاقة التاريخية بين غرناطة الشرق وغرناطة الغرب، ومهما يكن مدى هذه العلاقة وحيثما وُجّه ،فإنه يحافظ على إنتاج نفس الفضاءات الدلالية المرتبطة بموضوعة الاغتراب والحنين للتوحّد بالأرض وعناق الوطن شرقا يعانق غربا في الرحيل إلى جوهر واحد". فرحلة الشاعر رحلة مكانية بانتقاله من فلسطين إلى الأندلس كما أنها رحلة زمانية بانتقاله من الواقع الفلسطيني الأليم إلى ماض

1 – محمود درويش. الديوان.ج2. ص:484

مزدهر يتجه إلى تعويض نقص الحاضر بالعودة إلى التاريخ فالحروب "لم تغير حدائق غرناطة" لأنها على حالها في الذاكرة .

كما أن الذات تبقي في اللاوعي حلمها باستعادة الأندلس الثانية وتعانق هذا الحلم ليصبح ميلادا جديدا وانبعاثا للذات والمكان " عانقيني لأولد ثانية"، وعندما يستجمع كل العناصر برموزها التاريخية والحضارية: "غرناطة، صلح أثينا وفارس، الدرع القديمة ، مخطوطة ابن رشد، طوق الحمامة ، الترجمات " فإنما يستجمع مرتكزا دلاليا له سماته الحضارية تتنوع حمولاته بتداعياته الموغلة في التجربة الشعرية والتي تستقطب لحظتين متناقضتين هما فعل الهزيمة وسقوط غرناطة الأندلس وفعل الحلم الممتد في المستقبل والذي يحافظ على إمكانية العودة إلى الوطن.

وفي العودة إلى هذه التجارب التاريخية يعد الشاعر قراءة الماضي وحركة الصراع باعتبارها تجارب وحفريات في الذاكرة تتحول بين يدي الشاعر إلى رؤيا ذاتية تعيد قراءة التجربة التاريخية بوصفها بعدا حضاريا للكينونة الفردية الجماعية، ومن خلالها يلج الشاعر عالما متعدد الأبعاد يمكّنه من تجاوز الواقع وتحويل الحدث التاريخي إلى نموذج تأملي يربط بين الحدث القديم والمعاصر.

وظاهرة التاريخ الأندلسي في الشعر الفلسطيني ظاهرة ارتبطت بالمكان، وسواء أكانت اشبيلية أو قرطبة أو الأندلس أو غرناطة فإنها تبقى من التفاصيل التي حرّكها خيال المنفى أو الخوف من فقد المكان، ففي قصيدة اشبيلية يستحضر محمد القيسي المكان الأندلسي ويجعل منه معبرا يفجّر من خلاله تداعيات الغربة وآثارها النفسية على الذات، فتوحّد هواجس الغربة بينه وبين "اشبيلية"، فتتوافق دلالة "المدينة الأندلسية المفقودة مع حالة الاغتراب والشتات التي يحس بها"[1]،يقول الشاعر:

فلاشبيلية
الفضاء الموشح بالقطن والبيلسان،ولي
هذه الأقبية
يا إلهي،أنا
كم مريض أنا يا إلهي فخذ بيدي
عند أقدام اشبيلية [2]

إشبيلية التي يناجيها الشاعر تتحول إلى فكرة المكان المطلقة، إذا تبدو الذات في النص عاجزة ترجو قدرة الله " ..فخذ بيدي عند أقدام اشبيلية"، فالذات تحاول العودة إلى فردوسها، من خلال ما تكشفه بنية النص من سلسلة مفارقات تجعل من واقع الذات ( واقع الغربة) عالما سفليا مظلما "ولي هذه الأقبية" تأمل تجاوزه إلى عالم أفضل وكينونة مطلقة تتمحور في اشبيلية "الفضاء الموشح بالقطن والبيلسان"، وهنا يُكسب الشاعر المدينة دلالة الفردوس ويضفي عليها فكرة المكان المطلق للذات العاجزة المحدودة ومن أجل ذلك لا بد من التوجه إلى المطلق"[3].

---

1- إبراهيم خليل. محمد القيسي الشاعر والنص.م ع د ن. بيروت.ط1 .1998. ص: 100
2-محمد القيسي. الأعمال الشعرية ج2.ص: 209
3- إبراهيم خليل.محمد القيسي الشاعر والنص.م ع د بيروت.ط1 .1998. ص: 100

الذاكرة التاريخية في تركيزها على فقد المكان الحديث، لم تكتف بسرد الحدث المعاصر أو استحضار جماليات المكان الفلسطيني من خلال المدن أو الأرض أو الأمكنة الأليفة، بل إنها تتفاعل مع ما يثير هذه الذاكرة من أحداث تمحورت على الإحساس بفقد الوطن. ففلسطين اليوم هي غرناطة الأمس أو أندلس الأمس، والذات الشاعرة تمثلت منفى المتنبي ورحلة امرئ القيس، ولم تكتف المشاهد المكانية بالنموذج الواحد، بل إنها مفتوحة على كل فضاءات التاريخ في الحضارات المختلفة.

سرعان ما يعود الخيال إلى غرناطة أو الأندلس لأنه وجد فيها نموذج الصورة التي تتقاطع مع التفاصيل المعاصرة، ولأنه المجال الذي ينتج فضاء دلاليا يفتح النص على الأبعاد النفسية والاجتماعية المعاصرة ويحاول تأويل الواقع المعاصر في ضوء الحدث التاريخي لدرجة أن تتداخل الحدود بين الشعري والتاريخي وبين المكان والنص وبين الذات والوطن.

فالشاعر يسقط كل العناصر على هذا المكان بما في ذلك تأملاته ولحظاته الشاردة، ووجدانيات حنينه، حتى يتحول المكان إلى نص مفتوح يحاول تفكيك نقوش الذاكرة الجماعية الكامنة فيه . ويتحوّل نموذج الشخصية التاريخية دليل الشاعر في منفاه. ففي استنطاق ذاكرة التاريخ، في مجموعة "اشتعالات عبد الله وأيامه" يستعيد محمّد القيسي غرناطة من خلال الشخصية التاريخية(عبد الله آخر ملوك غرناطة) وخلف هذه الشخصية يتخفى المكان الأندلسي ليُستبدل بالمنفى، فيتداخل خيال المنفى بخيال الأندلس، ويصبح الهناك المجال الوحيد الذي تتطور فيه الأحداث وتتجلى من خلاله مأساة النفي كنتيجة متوقعة لضياع المكان/الأندلس، وتتطور الأحداث عبر مجموعة القصائد في الديوان، ليتماثل المكان مع أبي عبد الله الطريد والمنفي في الصحارى العربية، وعبر النصوص المختلفة للمجموعة يتقمص صوت عبدالله دور الراوي والذات الشاعرة ليروي سيرته في المنفى ومن خلالها قصة ضياع الأندلس، وبهذه المماثلة يوحّد الشاعر بين مكانين وزمانين من خلال تحويل شخصية "عبدالله" إلى رمز يحيل على الأحداث المختلفة، وفي أول ظهور لعبد الله على المشهد الأندلسي يبدو أنه يستعيد ذاكرة الخروج الأول،وبداية التيه مرتبطة بالخروج الثاني ذاكرة الشتات، يقول محمد القيسي :

من قيّد خطوك ياعبد الله ومن
أرسلك على هاوية النهر الساكن
أنت أم الصوت؟ [1]

يخرج الشاعر شخصية أبي عبد الله المهزومة ليبدأ نسج حكاية المكان،ولذلك أوّل ما يثيره الشاعر هو هذا الاستفهام، كيف بدأ مشهد الانهيار؟ وكيف وصل عبد الله إلى هذه النتيجة(النفي) وكأن عبد الله الأندلس هو نفسه ذات الشاعر المتعجّبة والمحتارة، باحثة عن سبب أو تفسير لكل ما حدث وما يحدث. فلا يظهر المشهد الأندلسي إلا من خلال هذه الشخصية " عبد الله" والتي تكشف عبر الأسطر المتوالية عن كنهها وأبعادها.

يتجنّب الشاعر سرد التفاصيل،أو الإشارة إلى المكان إلا بالقدر الذي تسمح به التجربة،فالمشهد الأندلسي هنا لا يرجّع ضياع المكان مباشرة، وإنما يستعيده من خلال قصة نفي عبد الله ، لأن النفي في أحد معانيه فقد للمكان. يواصل عبد الله تغريبته الأندلسية ومن

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية. ص: 369

خلالها مسيرته خارج المكان، يقول الشاعر :تصعد من أنبوب الموت الصحراوي:

أيَّ ظلال تتبدّى الآن وراء ستار العتمة
عبرَ شبابيك الحيّ
أين ترى عبد الله؟[1]

يتابع الشاعر سرد حكاية عبدالله " الأنا" فهو عبد الله الصاعد من الموت، يبعثه الشاعر من ذاكرة التاريخ ، ومن ذاكرة المنفى ، يعود من صحرائه المكان النقيض للأندلس لأنها انتهت عند عبد الله الغرناطي، وانتهى عبدالله بسقوط غرناطة، لكنه الآن عبد الله المعاصر، عبد الله الإنسان التائه في صحراء المنفى

هو الشاعر وهو الضمير الجمعي في الشتات الذي تبدأ حكاية تفاصيله:

عبد الله المزمار
عبد الله الفلك الدوار
عبد الله بلا عمل
أو جارْ
لكنّ وظيفته أن يقرأ هذا الخط المتواصل
أن يتكامل
ويرى ما ليس يُرى. عبد الله التذكارْ
عبد الله المتوسطُ، نكهة خبز الأم
عبد الله السنبلة المغتربة والأسوار
عبد الله الطلقة والآه (2).

يعود عبد الله "المزمار" نشيد الرحلة وتفاصيل الخروج، هو فلك نائي وحيد، غير مستقر في المكان، يعود إلى المشهد بذاكرته التاريخية ،وبامتداده المتواصل في الزمن والمكان،"عبد الله التذكار"، يتشكل في مساره، ويعود عبر المكان الجديد فلسطين/غرناطة، وهنا تبدأ تحولات الرسالة من عبد الله المنفى إلى عبد الله القراءة الأخرى، العبرة، وإعادة صياغة الزمن، وهذا التحوّل يخصّبه الشاعر برمزية السنبلة والطلقة، ليجعل من إعادة قراءاته وجها آخر ربّما للاعتبار.إن عبد الله يتجاوز الشخصية إلى البعد المكاني الأندلسي، فهو جزء من تاريخ غرناطة/الأندلس، وهو قصة المكان، وقصة المنفى.

تداعيات عبد الله الغرناطي لا تتوقف عند سرد قصة الرحيل، أو قصة السقوط،أو سيرة المنفى، بل تمتدّ ذاكرة المكان التاريخية إلى استرجاع المواقف وأساليب إدارة الأزمات السابقة، فالمكان التاريخي العائد من خلا نموذج عبد الله يتواصل عبر نصوص الاشتعالات ليلتقط كلّ ما يمكن أن يشير أو يدلّ على سرّ النفي، فعبد الله هو مرجعية للمكان قبل أن يكون مرجعية للسيرة يواصل الشاعر:

لا وجهُ هذه العواصم وجهي
ولا نسب لي بجيوش الطوائف أو قرابة
هذا أنا وحدي

---

1-محمد القيسي. الأعمال الشعرية .ص:372

2-المرجع نفسه. ص: 373

ولا صوت معي
لقد نسجوا الحبال التي تليق بعنقك
وشحذوا السكاكين يا عبد الله
من تونس حتى عكا المطعونة وشقيقاتها
لم يكُ ليجهد نفسه في البحث عن المدخل الخطأ
لأنه كان يرى ببصره الحديدْ
وفي هوس الخطى اللاهثة
وهي تتأمّل مرايا أمريكا الصقيلة
ليس هذا دم عبد الله
هذا دم من سلالة المسلسل القديم
من تعرّجات البدء والولادة
من خطإ القبيلة[1]

مرّة أخرى يعود الشاعر إلى استنطاق محنة أبي عبد الله، لكن بكيفية تختلف إذ يعمد إلى كشف المكان الخلفي مباشرة، فيبدو المشهد الأندلسي واضحا تماما، بل لا يكتفي بذلك إذ يمتد كشف المكان إلى العودة إلى الفضاء الجغرافي العربي والعالمي المعاصر، وهنا يمتزج الشعري مع السياسي، وغرناطة/الأندلس، تتقاطع تماما في أحداثها ومرجعياتها مع غرناطة/فلسطين

يمدّ الخيال النص بكل المعطيات المكانية التي تحقق تماثل وتمازج الحدث التاريخي القديم أو الماضي بالحاضر، فيتكشّف المكان على أبعاده بدء من ملوك الطوائف في الأندلس وصولا إلى ملوك طوائف هذا عصر الشاعر"ولا نسب لي بملوك الطوائف... شحذوا السكاكين من تونس حتى عكا ...تتأمل مرايا أمريكا"،"وواضح من هنا أن القيسي يذهب في اتجاه الجذور ليعبّر عن وعي سياسي في فهم المشكلة وأصل الخطأ"[2]

وبعيدا عن الإديولوجي، فإن حضور المعالم المكانية المعاصرة أراد لها الشاعرأن تطابق ما حدث في المكان القديم/الأندلس " من تونس إلى عكا ... أمريكا،ويبدو أن وظيفة عبدالله في النص متعددة،إذ أنها شكلت معالم المكان، عندما حمّله الشاعر مرجعية المكان الأندلسي ليحيل على حالات المشهد الفلسطيني، كما حقق وظيفة التداخل بين الأزمنة ممثلة في تاريخ المكان القديم، وإشكاليات المكان المعاصر، فهو من ناحية الموجّه إلى الأبعاد التاريخية،كما انه معلم المسار الأفقي الذي يوحّد بين نصوص المجموعة"اشتعالات عبد الله" :

شيء ما يحدث خلف الباب
فمن أين أجيء ومن أين يجيء إلينا
مَنْ هذا الظلُ الممتدُّ فينا
الأرضُ أم الشارة
والصدر أم الغارة
هذا عبد الله إذن

---

1-محمد القيسي. اشتعالات عبد الله. ص: 376
2- محمد العامري . المغني الجوال. ص: 220

من يغمره الرمل العربي ولا يغرق
فلعبد اللّه الأزرق[1]

بين سيرة الشخصية وسيرة المكان، يستجيب النص للإشارات التاريخية المختلفة "شيء ما يحدث خلف الباب" هذه الصورة الجزئية تدخل في معطياتها مفاهيم التمييز بين الظاهر والخفي، والحاضر والغائب،ومن التساؤل عما يحدث في المكان، يتجه الشاعر للكشف المباشر عن حاضره الذي يرى فيه زمن الانهيار والضياع وفتح أبواب النفي"من يغمره الرمل العربي ولايغرق؟؟ !!"لعبد الله الأزرق". فالتنويع في نقل المشهد الأندلسي إلى الزمن الحاضر لا يكتفي فقط "بشخصية عبد الله  إذ يمتد إلى المكان من الإحالة على الأندلس إلى الإحالة على الرمل والبحر،ليفتح بوابة التيه وقصة النفي لعبد الله المعاصر، فالبحر والصحراء غالبا ما شكلا فضاءات المنفى والرحيل،وبمعادلة أخرى يصبح النفي عنوانا لفقد المكان. ويتواصل نشيد عبد الله، أو سيرة الزمن في ظل متغيرات المكان لتصبح المباشرة أكثر وضوحا وتصريحا، ويتحول عبد الله إلى بكائية المكان المفقود واسترجاعات النص الغائب غير أن هذه البكائية أو الصرخة المستغيثة لا مجيب لها، وسبيلها الوحيد فتح سيرة المنفى والوحدة يقول :

ها هو ثانية يملأ الوديان
ويصرخ في البرية
ليقول قصيدته الأولى في الطرد
فعبد الله بلا ملكوت
عبد الله حزين كالسعف العربي
حزين كالعرب الرّحل
ووحيد
كالنخلة في الأندلس الغارب
مزمار منفي وبيوت
ذاكرة تتكاثر، لا تتناثر وتموت[2]

يتكرر ذات النسق معتمدا الخطاب المباشر "هاهو يملأ الوديان" وباستخدام التقنيات نفسها تتحول الذات الشاعر إلى سرد قصة منفى عبدالله، غير أن وحدة المصير توحّد بين الذات الشاعرة والشخصية التاريخية، إذ تتشابه الملامح بين الشخص التاريخي والذات الشاعرة، فكلاهما يستصرخ وحيدا في زمنه " عبد الله بلا ملكوت حزين كالعرب الرحل"، ومن كلّ هذه الصور تبرز حقيقة تاريخية تتكرر في زمنين مختلفين يحرص الشاعر على دفعها إلى بؤرة الصورة وهي ذاكرة الضياع وما يبعثه من حسّ مأساوي، ورؤى متشائمة ترى نفس الذاكرة (مصير الأندلس) تتكرر في الزمن المعاصر " ذاكرة تتكاثر لا تتناثر". وبعد عبد الله يعود الشاعر إلى المكان الأندلسي ليسقط أحزانه عليه :

يا مساء الخير يا غرناطة الحزن
ويا غرناطة الوحشة والرعشة

---

1- محمد القيسي .الأعمال الشعرية. ص: 274
2- محمد القيسي. المرجع نفسه. ص: 375

ما هذا الزحام ، الموج
فالزينة لا تأخذ من إكليلك العشبي
إلا الظاهر الغشّاش
وجهك النعناع لا يبعد عني
وجهك الليمون كم يأخذ مني
أصفر هذا المدى الشاسع والضيق في آن
وناريّ هو الوصل
حدادي كفصل البارحة.[1]

يختار الشاعر من زمن غرناطة المساء "مساء الخير يا غرناطة الحزنة" للدلالة على زمن الضياع،كما أن الخطاب المباشر يوحي إلى غرناطة المعاصرة، وبذلك يحوّل المكان إلى نموذج تاريخي يجمع بين المكان الفلسطيني والمكان الأندلسي، وفي العودة لنفس النموذج إثبات لتمركز الذات الشاعرة في عالمها الخاص المرتبط بالمكان المعاصر، فغرناطة الشاعر لا تصبح تاريخا للضياع وإنما تاريخا للشوق والحنين " يا غرناطة الوحشة والرعشة" وكأنه هنا يبرر حزنه. ولذلك فهو يركز على الجانب الانفعال المتعلّق بالمكان من حيث هو ذاكرة للألفة وحنين للعودة، وبالتالي فإن التجربة المأساوية وإن ارتبطت بتجربة انفعالية ذاتية، فإنها لا تنفصل عن واقعها وعن المرحلة التاريخية التي تبلورت فيها، أي أنها في النهاية تبلورت عن لاوعي جمعي يرى في فقد المكان المعاصر تجربة مأساوية تتكرر من خلال ما ترسب في أعماقه من ذاكرة ضياع الأندلس"ناري هو الوصل حدادي كفصل البارحة".

وفي قصيدة المتوكل طه "الخروج إلى الحمراء" يحيلناالعنوان مباشرة إلى طبيعة بنائها الملحمي المرتكز على تاريخ الأندلس كخلفية مكانية تجمع في تشكيلها بين الحمراء/غرناطة والأندلس/ فلسطين، لكن هل كان اختيار الحمراء صدفة؟ أم هو دلالة مضاعفة توحي للدم ؟ إن الخروج يحمل إشارة خفية إلى زمن الحمراء بل إن يجمع بين الخروج الأول والخروج الثاني، أي أن المكان يستدعي ظرفا زمنيا مصاحبا لسقوط غرناطة وما تخلل ذلك من دموية واضطهاد، وهو ما يستدعي سقوط غرناطة/الأندلس الثانية / فلسطين وما صاحبها من عسف واغتصاب واظطهاد. ولذلك اختار الشاعرعمدا حرف الجر إلى" بدل"من" وكأنه يشير إلى أن الظرف نفسه والزمن نفسه والقصة نفسها والمكان هو المكان ما زال يشير إلى تداعياته المصحوبة بالترحيل والاحتلال. وعندما نراجع هذه القصيدة الديوان نلاحظ أنها تتوزع عبر مقاطع تتسلسل زمانيا وتتبادل الإيحاءات المكانية بين غرناطة الأندلس وغرناطة/ فلسطين.

يؤسس الشاعر نصه عبر فضاء تاريخي ، يقوم على استنطاق ذاكرة المكان، ومن هنا يبدأ تشكيل المكان تاريخيا،فالمقطع الأول من القصيدة يفتح مباشرة على غرناطة ويعنونه الشاعر:"هنا غرناطة"، ويواصل الشاعر اختيار العناوين بالاعتماد على أساليب تسوق العبارة إلى توحيد الأزمنة، فاسم الإشارة "هنا" بالإضافة إلى ما يدل عليه من قرب المكان يوحي كذالك إلى قرب الحدث أو يوحد إلى زمن الحدث في المكان بين الماضي الغائر في تاريخ

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية. ص :399

الأندلس والحاضر الدال على تطابق حدث الماضي مع ما يحدث في الحاضر. فعنوان "هنا غرناطة" يستمر كأسلوب وحضور في نسج المعنى المضاعف عبر ازدواجية اللحظة والمكان.

أما المقطوعة الثانية فيعنونها الشاعر:"الوالي"إن تاريخ المكان واختيار طبيعة ولحظة الحدث ومكانه، تستدعي صورة السياسي أو الحاكم الذي أدار الأحداث، والمفاوض على غرناطة الأمس واليوم،غيرأن الوالي يظلّ نفسه في الحالين، وهل يحتاج إلى توضيح صورته أو سريرته؟ إلى هنا يتجه الشاعر إلى استدعاء ما يوضح طبيعة المشهد ، فيعنون المقطع الموالي : "العاثر" لقد اختار الشاعر صيغة صرفية تدل على الفاعل 'اسم الفاعل' عاثر من عثر، ومن ذلك يمكننا أن نستنتج بعض صفات أو ما لحق بالوالي ،إنها صورة الحاكم المهان المتعثر والمهزوم، وإذا قرأنا العناوين السابقة أفقيا نكتشف العبارة التالية" هنا غرناطة الوالي العاثر" وبذلك نكتشف المشهد الأندلسي المتمثل في استعادة المكان "غرناطة على عهد الوالي المهزوم آخر حكامها.

ويستمر الشاعر في هذه العنونة المضاعفة لمقاطع القصيدة باستدعاء النماذج البشرية التي كانت تتخلل أحداث غرناطة عند سقوطها" الزغل" (تاريخيا عم عبد الله الصغير وكان قد واصل القتال ضد القشتال) ثمّ مقطع "مريمة"( امرأة عبد الله الصغير) ثمّ يعود الشاعر في المقطع الذي يليه إلى شخص أبي عبد الله مع الإشارة إليه بأحد ألقابه " الزّغيبي" وكأنما باستعماله صيغة التصغير أراد الشاعر أن يمعن في وصفه بصغر الهمة عند الملمات وحوادث الدهر "الزغيبي: لقب أبي عبد الله الصغيرويُحكى أنه سوف يبعث من جديد؟" بعد ذلك ينقل الشاعر المشهد من قصر الحاكم ، إلى المجتمع من خلال نموذج السوق ، فيعنون المقطع الموالي الناس في الأسواق، وكأنما يريد من خلال التحول إلى مكان خارج القصر ،إلى مكان مغاير ومقابل للقصر وهو العامة وحديث أهل المدينة ورواية ما دار بينهم وتبيان مواقفهم. إلى أن يصل الشاعر في مقطع موال إلى الإشارة إلى تسليم المدينة من خلال تصوير حوارية مع أبي عبد الله في المنفى ، فيعنون المقطع الثامن :"حوار في المنفى" من خلال تصوير البعد النفسي لشخص المنهزم وطلبه السلامة المذلة بالنفي عوض الموت دفاعا عن ملكه ومدينته ، وفي المقطع التاسع من القصيدة يسعى الشاعر إلى مطابقة المكانين، غرناطة الأمس وغرناطة اليوم ، ومن خلال هذه المطابقة يحاول أن يجمع الحدث والشخصية في نفس المكان والزمن فيعنون المقطع :هنا البارحة ..هناك اليوم" والشاعر في هذا العنوان يعمد إلى خلق فضاء على الصفحة من خلال تتالي النقاط بين عبارتي المقطع، وكأنه يشير إلى تشابه الموقفين، وبعد هذه الإشارة إلى تمازج الأمكنة والأحداث يتوسع نص القصيدة عبر مقاطعه المتوالية إلى الجمع بين المواقف المتشابهة ، سياسيا وإنسانيا،وكأنما يحاول تلمّس السياسي من التاريخي، وأي المواقف أنسب للفلسطيني المحاصر(مشيرا إلى ياسر عرفات) وما تلا ذلك من أحداث ومجادلات ومواقف تبحث عن الحل الأنسب. ومن المقطع العاشر"نقوش على ترس الزغل" وحتى المقطع الرابع عشر"جملة فعلية" يتواصل استنطاق الأمكنة والأحداث عبر استمرار جدل الزمنين والمكانين والمواقف.

إن الإشارة الأولى في نموذج المتوكل طه تكمن في قدرة النص على التشبع بهذه التفاصيل التاريخية وتسييرها عبر المقاطع والصور، بحيث تنتظم ويتوالى بتوالي

الأحداث ، وبعد ذلك أهمية التقاط الحدث التاريخي واختيار المكان إعداد لإسقاط المكانين غرناطة/ فلسطين، والزمنين، الماضي والحاضر لأجل رؤية الواقع وقراءة المستقبل، ويبدو أن الشاعر استفاد من الشاعر الفرنسي لويس أراغون( Louis Aragon ) في مجموعته "مجنون إلسا" ومهما يكن من أمرتقاطع النصوص،فإن الشاعر يبدأ في نسج الأحداث منذ المقطع الأول، ويتكّئ على تفاصيلها وجزئياتها، متابعا سقوط غرناطة وحصارها،وصولا إلى نفي أبي عبد الله،لدرجة أن التاريخي يتداخل مع الشعري،وتصبح استعادة غرناطة/الأندلس استعادة للمكان والزمن، بحيث تتحولّ كل الأحداث بألوانها وظلالها لإسقاطات على الواقع الفلسطيني زمن الحصار، وإذ يمثل هذا النص نموذجا شعريا لحضور الأندلس فإننا نحاول تقديمه بكلّ تفاصيله وأبعاده، ومفاهيمه المكانية والتاريخية، يقول الشاعر :

هنا الشغف العملاق
والأعناق المعجونة بالسوسن
وحليب الآس .
وهنا مرآة الأندلس
وقصر الحمراء
وماظل من اللهب الليلي
هنا غرناطة
يصحو فيها المذبوح
أو تتبخّر فيها المزق الباقية
وجدران القصبات المهدومة
وهنا من يرغب في أن تحرقه العاصفةُ
بعد أن اندحر الوالي
أو بادت سلطته المطعونة بالمورسكيين
تمشي فترى محرقة القرآن بباب الرملة
مليون كتاب منذ مئات الأعوام
اجتمعت في الباب لتعدم في يوم واحد
حاول أن يلثم أيدي فرناندو
أو يستجدي رحمته
في أن يغلق هذا الباب
وهنا مذراة القشتاليين
وما فعلته المحكمة وتفتيش الأبواب عن الله
وأحفاد المغلوبين
وهنا الصّرخات المرعبة بحيّ البيّازين
وجُثمان بن أبي الغسّان المتفجّر
(حمل حزام الثلج الصيني حزاما وانفجر بوسط المحتلّين
وهنا حملوا الوالي ثانية من أندراش إلى التاريخ..
'تنصّر إخوته..والوزراء ابنُ الكمّاشة والمالحُ ابن الأيْغش..)

لكنّ أبا عبد الله حزين[1]

يقدّم الشاعر صورة غرناطة، فيبعث منها المكان حيّا شاخصا يعجّ بالأحداث، ويقوم بتخصيب النص على أكثر من مستوى، فتستعيد ذاكرة المكان كمّا معرفيا متوغّلا في تفاصيل التاريخ،مستنطقا كلّ مستوياته السياسية، الدينية الثورية والاجتماعية، لقد زاوج المتوكّل طه بين الشعري كمتخيّل جمالي وفضاء دلالي تحرّكه اللغة، وتسيّره أساليب القول، وبين التاريخي كفضاء يستعيد المعرفة التاريخية ويراجع الذاكرة التاريخية والمواقف والأحداث.

فنصّ غرناطة ،نصّ مفتوح على التأويل، ونصّ يتحدى معرفة القارئ، كما يحاول أخذ العبرة من خلال مراجعة المواقف المختلفة وإسقاطها على غرناطة فلسطين.

يتّجه تخصيب النص على المستوى المعرفي، إلى استدعاء مجموعة شخصيات وأحداث مشقّرة لا ينبغي للقارئ تجاوزها، يستعيدها القصص الشعري بسردية توجز الحركة وتكثّف التفاصيل، دون أن يتخلّى عن الخلفية المكانية لغرناطة، إذ أن الشخصيات تتمتزج بحدثها ومكانها وزمانها، وكأنما هي صورة مكانية من ثلاثة أبعاد أضاف لها الشاعر بعدا رابعا هو بُعدها الشعري.

يبدأ الشاعر تكثيف النص من تكثيف المكان ، هنا غرناطة، وهو تكثيف يتكرر عبر تفاصيل النشيد الأول من القصيدة ، فالإشارة إلى المكان هنا غرناطة منذ بداية النشيد، يوفر على الصورة إعادة ذكر اسم غرناطة كلما احتاج للانتقال إلى حدث جزئي في سلسلة الأحداث، إذيكتفي فيما بعد باسم الإشارة (هنا الشغف، هنا مرآة الأندلس، هناغرناطة،هنا من يرغب أن تحرقه العاصفة،هنا مذراة، هنا الصرخات، هنا البِشْرات،هنا حملوا..).

باعتماد الشاعر تكثيف اسم الإشارة استطاع، رغم كثرة التفاصيل، تحقيق سهولة الانتقال بين الأحداث والأمكنة الجزئية ، ورغم شمولية المكان في إشارته إلى الحدث العام فإن النص قدّم غرناطة في احتفالية شعرية حققت تكامل العناصر والأجزاء، فحضور غرناطة المتكرر يتم عبرتدرّج اسم الإشارة "هنا" ممزوجا بالحدث. كما أن أسماء الشخصيات مكّنت من تنويع الحدث وربطه بزمن غرناطة/فلسطين، ولذلك ركّز في آخر المقطع على صورة "ابن أبي الغسان" وربطها بصورة (الاستشهادي)المعاصر في فلسطين:"حمل الثلج الصيني حزاما وانفجر بوسط المحتلّين".

"في هذه المقطوعة يعجن الشاعر الأسماء والأحداث بالأمكنة في خروج موفق على "الكرونولوجية" السردية/بالبلاغة/والتعليمية/ بالاكتفاء بالإشارات، وبارتباط أصيل بتوثيق عاطفي يستند في اندفاعه على ثنائية الموقف وازدواجيته أمام النفس الثوري الأصيل الخاص بموسى بن أبي الغسان في ممازجة مقيمة الروعة بين جثة تطرد الحياة من مسامها وتفجر خلاياها من أجل الحياة،ومن أجل غرناطة تضيع وتتلاشى بين سطور معاهدة بجثة

---

1- المتوكل طه. الخروج إلى الحمراء.ص: 8 - 9 -10 -11

أخرى تفعل الشيء نفسه من اجل غرناطة تتواثب في الأفق للنفس الفدائي بالضبط"[1]

اللافت في النشيد الأول هو قوة حضور المكان، وسطوة الذاكرة التاريخية وقدرتها على جمع التفاصيل دون إمعان في السردية، حيث أن تسارع توالي الأحداث والشخصيات،يفتح المكان،بالاعتماد على لغة الإشارة، على كل التفاصيل والإضاءات المعرفية، فغرناطة في شموليتها هي أمكنتها الجزئية المتلاحقة بين قصر الحمراء، وجدران القصبات، وسيرة محاكم التفتيش، وباب الرملة،حيّ البازيين، أندراش.."فالمكان لا يخلو من تفصيلات منحته عنصر الحركة والحياة داخل الذاكرة الاسترجاعية غير أن المثير في النص أنه لم يورد ما يشير مباشرة إلى غرناطة/ فلسطين، لكن هذه الخلفية تحضر ماثلة في محاولة تقريب الأحداث، إذ أن الحدث التاريخي هو الذي يحيل على زمن الحاضر عن طريق الإسقاط والتشابه والتلميح، ورغم مافعلته"محاكم التفتيش"ورغم امتداد محاولات تزييف الحقائق إلى" إحراق المعرفة " مليون كتاب منذ مئات الأعوام اجتمعت في الباب لتعدم في يوم واحد" إلا أن المكان احتفظ بالمعالم التي دلت على ما كان هناك،وما سيبقى "هنا" إذن فالمزاوجة بين المكانين والزمنين تتحقق عبر هذه المعال " المحطات الكبرى، فمحاولات طمس معالم المكان المعاصرة لا يتحقق لها ذلك مادام المكان يختزن ذاكرته وفضاءاته ورموز ودلالاته.

هذه المزاوجة بين المكان والزمن أنتجت فضاء آخر هو البعد الدلالي المتحقق في تشكيل غرناطة المعاصرة من خلال غرناطة التاريخية.

يستمرّ النص في إنتاج فضاءات المكان، ويوغل عبر النشيد الموالي في سرد التفاصيل لكن باختيار زاوية تركيز تسلط الضوء على عنصر آخر نتوهّم أنه ورد إجمالا في المقطع الأول، بعنونة النشيد ،كما أشرنا سابقا بالوالي، فإن ذاكرة المكان تتوسع إلى تفاصيل أخرى، تهتم برمز السلطة، أو رمز الوجود في المكان، وتروي تفاصيل الانهيار والسقوط، فالقصر مصدر آخر يؤرخ للمكان، وأشياؤه وشخصياته جزء من فاعلية الحياة وحركة الأحداث وخلفياتها، يقول الشاعر في نشيد الوالي:

هنا المخطوط الدموي،
ونفح البارود
وغصن الأندلس المحروق..
وهنا صندوق العجب
وأشرعة الطاعون
وآخر من لبس الجبّة
وتلعثم بالدمع..
(ولم ينظر زوجته وهي تغوص بوحل الطيب،
لكنّ الوالي ينظر ما تغزله ابنته للناس
وقد ذبل التوت..)
يحمل سبحته الحجرية، تصطك العُقَلُ
وأسنان القلب المخنوق..
على المنضدة الذهبية تفاح عسليٌّ

---

1- مراد السوداني. صورة الغناء. دراسات في إبداع المتوكل طه.ص:204

والزهرية ملأى باللبن المخفوق.. وأصيص حرير أحمر
مثلَ سنابل رُندةَ أو شهد البرقوق
والنسوة يتبرّجن بماء الليمون، وريح المغرب، والذهب المتوهّج.
وشفاه الغجريات نجومٌ تشتعل
بخمر الموسيقى..
فيصعدُ نجم آخر لسماء أخرى ذات بروق..
( لم تجرؤ حيّات الصخر دخول القلعة في مالقة السّحر،
فما بال النجّار يبيع الوالي..)
الحرُّ أبو عبد الله الوالي ... صار المملوك المعتوق.[1]

إذ يعود الشاعر للمكان، تتراجع شمولية المقطع الأول، وتختفي الصورة الكلية لغرناطة بتحوّلها إلى المكان الرمز، وهو هنا رمز السلطة، فغرناطة/الأندلس، تختصر في غرناطة/المركز، وما دام الشاعر يعود إلى تفصيل ما أجمل سابقا، فإنه في هذا النشيد يعود إلى تفاصيل المكان، لتمتدّ الملامح البصرية للأشياء، فيعتمد المشهد على تأثيث المكان، لكن هل هو تأثيث ضروري؟ وإن كان ضروريا فهل يتعلّق الأمر بفضاءات النص وتنوير عتباته المكانية ؟

عبر هذا النشيد يبدأ الشاعر تخصيب المكان انطلاقا من تأثيثه، فيعمد إلى تصويره من الداخل، وكأنما يسعى إلى إعادة تحريك الزمن من خلال الإشارة إلى دورات الأحداث وتقلّبات الحياة، من حال إلى حال، تبدّل النعمة، وتغير الفصول والانتقال من الحرية إلى العبودية ومن زمن الفرحة والحرية، إلى زمن المأساة والاحتلال، هي مراجعة عامة تحاول إعادة قراءة الأحداث، أحداث الماضي وأحداث الحاضر. وبذلك يتّخذ المكان بعدا أعمق من السابق، يطفو من خلال الأشياء ليتحول إلى بؤرة الصورة مركّزا على تجارب الماضي فيغرق المكان بتفاصيله ويثقله بالأحداث التي كان مسرحا لها، هو مكان يعيد إنتاج نفسه،كما يعيد تشكيل جمالياته، ينسج فضاءاته الدلالية من خلال الثابت والمتغير فيه، بقي المكان على أرضه يروي سيرته وسيرة من سكنوه،لم تستطع"محاكم التفتيش" حرقه، هو مكان يعود إلى بؤرة الأحداث المعاصرة من خلال غرناطة/فلسطين، فالصورة تقرأ الماضي والتاريخ من خلال الحاضر، ومن تقصّ سيرة المكان المعاصر/ الماضي،" هنا المخطوط الدموي،ونفح البارود،وغصن الأندلس المحروق" إنها سيرة المكان في أسوء مشاهده ومراحله، سيرة تبدّلت بعد عين إلى رماد " بوحل الطيب، المنضدة الذهبية، حرير أحمر،ريح المغرب، والذهب المتوهّج، شفاه الغجريات،خمر الموسيقى..." تركّز صورة المكان على عناصر الرّخاء وعلاقة الأشياء به، لكنّه رخاء مسموم أصبح ثمنا لما آلت إليه الأمور.

يحضر ديكور المكان لا لإعادة رواية ما كان فيه من نعم، لكن ليبرز وجه المفارقة، إذ أنّ هذه التفاصيل لم يفتها أن تشير إلى ما حدث للمكان بسبب الخيانة ، والاستسلام وطلب الحياة المهينة، فلا يفوت الصورة أن تبعث المثل من الزمن نفسه،مثل أندلس أخرى اختارت المقاومة ومازالت لم تستسلم " نجم آخر لسماء أخرى ذات بروق، لم تجرؤ حيّات الصخر دخول القلعة في مالقة السّحر" فالمكان يحتفظ بذاكرته ليضرب المثل،غرناطة تُسلّم،

---

1- المتوكل طه. نفسه ص14-15

بينما تختارمالقة مواصلة المقاومة..وأيّ فرق بين المكانين في نفس الزمن، وعلى غرناطة /فلسطين المحاصرة مواصلة المقاومة " فمن زاوية الدراما الشعرية تمثّل هذه المقطوعة رؤية خارجية للملك المهان الذي يحيا في جمال لا يملكه فعلا،وفي رخاء كان ثمنا للإهانة التي قبلها في الخطوط الدموي وثمّ إشارة واحدة للغرناطتين معا في تشبيهات جميلة ومتراصة " الند على مهل ...لسماء أخرى ذات بروق" وإشارة واضحة للخيانة في منولوج داخلي مكثف"[1]

وفي آخر المشهد الأندلسي تعود شخصية "أبي عبد الله" لتشهد نهايتها في غرناطة، ولتحاول تبرير اختيار الحياة المهانة في المنفى عوضا على الموت تحت أصوار غرناطة، لكن التبرير بالخيانة أو بغيرها لاتفيد شيئا في الواقع " النجّار يبيع الوالي..الحرُّ أبو عبد الله الوالي..صار المملوك المعتوق.." بصورة أبي عبد الله يغلق قصر الحمراء ويغوص في الذاكرة ليحاول أن يجد إجابة أو تفسيرا تاريخيا لما حدث ويحدث في غرناطة /فلسطين. قد يتبنى الشاعر موقفا سياسيا ما، قد تكون له خياراته، لكنه يحاول تغطيتها في النص، غير أن المكان وما كان فيه من أحداث لايتمكّن من تفادي تداخل الشعري مع التاريخي والأيديولوجي، وكأن النص الشعري يحاول أن يجد له حدّا من تأثير التاريخي دون جدوى إذ يجمع الشاعر بين المكانين الأندلسي والفلسطيني في سطر مبثوث بين أشياء قصر الحمراء "والندُّ على مهل يصّاعد مثل حرير العطر فيصعد نجم آخر لسماء ذاتُ بروق".

باختتام المشهد على انهيار غرناطة، وضياع ملك أبي عبد الله لم يكتف الشاعر بالروائح والألوان وسائر بصريات المكان، إذ أن هذا الخروج من غرناطة له أثره على المكان وقد آل إلى الآخر، وله كذلك أثره النفسي على صاحب الملك المضاع، يعود النشيد مرةّ أخرى إلى الملك الطريد الذي أصبح العاثر حسب عنونة النشيد:

كان أبو عبد الله المنكود
ابن أبي الحسن الغارق في نجمته
يشرب آخر ما اعتصرته الأقدام
أميرا كان على مسنده الريش،
أتاه القصر مع التكوين
جاء شهيا مثل لباء الشاة،
ولم يلحظ خلف السور الظل الآتي
أو تُعشى عينيه بقايا الأسواق
وما يتغضّن بالملح
وأقلام أتاوات العسس...
رأى الأيام خُلاسيات
جئن من الأبنوس العاجي
وكأسا يطفح من عين الديك،
ورمانا ينفرط على أطباق اللوحة ..

---

1- مراد السوداني. صورة الغناء. ص:205

يقول أبو عبد الله بن أبي الحسن:
انا ابن العائشة..المهرةِ جاءت من أبويها..
خالصةً من لوثة شريان الغرباء
أخذتني أمي من جرّة مائي..
لكراهية السلسلة الموصوفة،
من أول نصريّ..حتى منْ أدعوه أبي ولدتُ لآخر بيت بدوي
عند اسمي العاثر ستموت الأندلس الأولى
حافظت على الملك بنصف اللهفة
لم أعط الريح جوادي،
كنتُ الغلمةَ والشهوة
والباني والهادم
والوالي والخادم
والغارق والعائم..
جسدي منتصف الدّائرة الحَرَّى
جئت من المجد إلى الذلّ إلى الموت القادم ..
لكنني ما خنتُ،وناديتُ، ولم يسمعني
أحدٌ، وندمت على ما ندمت..ومتُّ
وأنا حيّ قائم
ملعون من يرمي السيفَ
وملعون من صافحَ محتلاّ جاثم
ملعونُ ...آثم [(1)]

ينحو مشهد غرناطة منحى دراميا في استقصائه للتاريخ وللمكان وللأحداث وللشخصيات،وعبر مقاطع القصيدة تعاود شخصية عبد الله الظهورسواء باسمها المباشر، أومن خلال إحدى صفاتها، ورغم تركيز النص على سيرة الشخصية فإنه من خلالها يختزل ذاكرة المكان وسلسلة الأحداث الماثلة في الواجهة. فالمقاربات لا تتوقف عن الإشارة إلى تقاطع الأزمنة وجدلها بين الماضي والحاضر، حيث أن كل تلك التقاطعات تنصرف من غرناطة الأندلس إلى غرناطة فلسطين، ومن عبد الله الحاكم الأندلسي، إلى عبد الله الحاكم المعاصر في أي من العوالم الحديثة. وأثناء الانتقال بين الأزمنة والأمكنة والأحداث، يعاود الشاعر سرد التفاصيل فيفتتح المشهد على أبي عبد الله مقترنا بمشاهد المكان في جدتها، ويهيء الحدث للسرد الذاكراتي مستعينا بأزمنة الماضي، وهي أزمنة يلخصها الفعل "كان" ومن خلاله يلمّح الشاعر إلى الكينونة التاريخية والصيرورة التي آلت إليها الأمور، وهو سرد قصصي يتراجع عبره صوت "الأنا" ليفسح المجال لصوت عبد الله كي يعيد تشكيل صورة المكان وتأثيثه.

وهنا يركّز الشاعر على البناء النفسي لشخصية "العاثر"، والذي يبرر من خلاله أسباب تسليم غرناطة لفرناندو، إذ أن هذه الشخصية تحمل بذور الهزيمة والاستسلام في تكوينها

---

1- المتوكل طه . المرجع نفسه.ص: 209

الداخلي، حتى يبدو مشهد المكان "القصر" غير متطابق مع شخصية العاثر، إنه تصوير ساخر يعمد إلى الإشارة التهكمية التي تُظهر العاثر شخصية/دمية صنعها الغير ولم تصنع نفسها، ولذلك لن يكون غريبا أن يضيع مكان تحكمه إرادة ضعيفة، فهو من نسب لا علاقة له بإدارة الملك ولا بصناعة قوة الدول، "أتاه القصر مع التكوين"، لم يصعد جبلا"، رخوا مثل الدهن"، رأى الأيام خلاسيات..ويستغرق الشاعر في رسم تفاصيل هذه الشخصية فلم ينس أن يشير إلى دور أمه " أنا بن العائشة..آخذتني أمي من جرة مائي.." و هذه التفاصيل الشخصية المهيمنة على المشهد تفتح الفضاء التاريخي للمكان على خلفياته السياسية والنفسية والاجتماعية، دون أن تكفّ عن التلميح للوضع المعاصر، فترتدّ إلى ماضي المكان وذاكرته لإسقاطه على الواقع المتعثّر.

وما دام النص يرتكز على الذاكرة الأندلسية في مرحلة السقوط، فإن مرجعية هذه الذاكرة تحيل على حاضر التجربة، فتتحدث عن استعادة الأندلس للمشابهة أو المقارنة أو التمثيل الذي يشمل كل العناصر الاجتماعية والسياسية ولذلك لم تتوقف الاستعادة عند حدود المكان، إذ تجاوزته إلى تفاصيل الأحداث والشخصيات الفاعلة فيه،وهنا يحضر المكان لا كمعطى ساكن أو جامد وإنما ينمو في النص الشعري من خلال حركة التفاصيل والسيرة والأحداث.

وباستعادة تفاصيل الحياة الماضية فيه يحقق النص توحيد العلاقة بين صوت الأنا وبقية الأقنعة باعتبارها أصوات تعلن المواقف والرؤى نيابة عن الذات الشاعرة، وهذا التفاعل هو ما ينتج الفضاءات الدلالية المعاصرة التي تعتمد الشمولية إذ أنه لا تتوقف عند حالة بعينها، وباعتماد التعميمات يضعنا النص أمام مفارقة تتوجّه من قراءة المشهد التاريخي بتفاصيله لتعميمها على المشهد المعاصر ووجه المفارقة هو هذا التوجيه المتعمّد للأحداث الذي يُخرج المكان من المحلية الأندلسية والفلسطينية إلى دائرة أوسع يمكن إسقاطها الوضع العربي المعاصر بصورة عامة.

ولا بدّ من الإشارة إلى وقوع النص في اسر الحدث والمكان في تاريخه غير أنه حاول الفكاك من هذا الأسر عن طريق التبادل بين الوصف والسرد كأساليب معتمدة لبناء الصورة، فالوصف يقوم باستعادة الصورة الجامدة بينما يعتمد السرد بعث الصورة بكل معطيات الحياة فيها، هذه المعطيات تختصر واقعية الأشياء كبعد معرفي لتحولها إلى متخيل تنتجه الذاكرة، وهنا يصبح لخيال الذاكرة الأثر المركزي في إنتاج الجانب الشعري من الصورة ، وبين هذا وذاك يأخذ مسار الصورة في المتخيل، عن طريق المشاركة بين الأنا والأنت ، وبين السرد والوصف، وبين التصريح والتلميح ، هذه المزاوجات أو الثنائيات هي التي تقوم بتحويل المباشر والواقعي والوصفي إلى متخيل يؤسس الخطاب التاريخي للنص ويؤسس للمكان المتخيل،وهو إجراء يحاور العناصر المختلفة " المكان والزمن والحدث" ..

بالعودة إلى متن النشيد نلاحظ زخم الثنائيات الضدية: اليقظة/الغفوة، الباني/الهادم، الوالي/الخادم، المجد/الذل، ميت/حي، فهذه الترسيمة من الثنائيات هي الموجه لفضاءات الخيال ومبعث جدل الراهن والماضي. كما أنها بنية مؤسسة على تناقض اليومي والتاريخي كمشهد مفعم بالحياة وبما يمكن أن تحبل به الأيام إيجابا وسلبا، ومن مفهوم التعاقب في الأحوال فإن هذه التناقضات تشير إلى التبدّل الذي حدث في المسار التاريخي للأندلس بصفة عامة والذي انتقل من مجد المؤسسين إلى سوء خاتمة المنهزمين، وإن بدت الصورة على

هذا الشكل تاريخيا، فإن المشهد لايستثني المعاصر والحاضر من هذا التقابل والتبدّل،ولذلك ينتهي مشهد العاثر إلى إنكار الحاضر"وأنا حيٌّ قائم/ ملعون من يرمي السيف/ وملعون من صافح محتلا جاثم..." ونلاحظ هنا ارتفاع صوت الأنا لتستعيد الذات الشاعرة دورها في المشهد إذ أن القناع لم ينجح في الاختفاء وراء صوت "العاثر" إذ يشير النص إلى زمن الشاعر لا زمن غرناطة من خلال قوله: "وأنا حي قائم" كما أن الإشارة إلى التفاوض مع العدو "تاريخيا" يتضمن بوضوح الإشارة إلى مسار التفاوض المعاصر" ملعون من يرمي السيف، وملعون من صافح محتلا جاثم".وبهذا الموقف الرافض للانهزامية والاستسلام يهيئ الشاعر الحدث التاريخي للمشهد الثوري وباعتماد النزعة الدرامية يتمّ تحويل الأحداث وبناء المشاهد حتى يتداخل الشعر بالتجربة التاريخية، كما تتكامل الأحداث لتسمح للرؤيا الشعرية بالتكامل، وهنا تتحول التجارب التاريخية والمشاهد إلى علاقات متكاملة لتصبح "فلسطين نقطة شاملة لاستيعاب المدى العربي والمكان تلخيص مكثف لهذه العلاقات"[1]

تتواصل تفاصيل سيرة المشهد الأندلسي عبر غرناطة، بالعودة المستمرّة للجزئيات التاريخية، وهي في الغالب تفصيلات معممة تختزل الموقف في حدث شامل يتكامل لكنها جزئيا، ومن الموقف الانهزامي،كما يراه الشاعر، يهيء مسرح الحدث إلى الموقف الثوري الرافض للاستسلام ومن خلال صوت الزغل يستكشف الشاعر الثورية والعقلانية:

| | |
|---|---|
| قد باع سيفك للأعداء يا زغل | من كنت تحمله طفلا ويمتثل |
| لم تلقِ بالا لكرسيّ بلا عمد | أو للكؤوس إذا سالت لمن ثملوا |
| الناس ناران تعلوا في توهّجها | حتى يعطّرها من عشقه زحل |
| أو ترتمي في غموض الليل باردة | كأنها نار من هانوا ومن رحلوا |
| وضوحك النجم والأقمار ظاهرة | وتمرع الأرض من شمسيك والطلل |
| وابن البلاد الذي ناداك معتصرا | دماهُ، مع دمع من نادوك واشتعلوا |
| إن هدّم العلج بيتا في مدائننا | وأسلمت روحها الأشجار والحجل |
| فاعصف بقشتالة المحتلّ مصطبرا | عينان بالعين والعقبى لمن عدلوا |
| لكنهم رغبوا في أن تكون لهم | جسرا لقهر شعوب ..دونها الأجل |
| يقطّعون وصال الطير هاجعة | ويحرقون قبور الناس إن عدلوا |
| من يأخذ الذئب جارا صالحا أبدا | لحم الصغار على أنيابه قُبَلُ[2] |

العقلانية وربط الأسباب بالمسببات توجّه الخطاب الشعري إلى المباشرة في إعلان المواقف وتبريرها، وعلى لسان الراوي يتجه الأسلوب إلى إبلاغ "الزغل بخبر الاستسلام " قد باع سيفك للأعداء يا زغل" ولا يكتفي الخطاب بنقل الخبر فحسب بل إن صوت الراوي يكشف عن موقف ثوري من خلال اعتماد أسلوب التحريض الذي تتضمنه عبارة "باع سيفك للأعداء"، وهنا إشارة واضحة إلى لغة الخيانة .

وبما أن هذه المطولة ملحمة تاريخية فهي تعرض المواقف والحياة في مختلف جوانبها، ومكان الحدث يبدو أكثر تصويرا من مختلف جوانبه وأبعاده، حيث أن المشاهد تتنوع في المقطع بعد المقطع والمشهد بعد المشهد، لكن أصوات الشخصيات لا تقف عند

---

1- إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. ص: 165

2- المتوكل طه. الخروج إلى الحمراء ص: 211

موقف معيّن وبين تنويع الأساليب يبدو الشاعر في حاجة لنهاية ما ولبلورة موقف ما من التجربة التاريخية فالزغل يقف بين مشهدين الاستسلام والانهزام كما يبدو بين نارين " الناس ناران تعلو في توهّجها..أوترتمي في غموض الليل باردة"، فالتجربة التاريخية تخيّر عالم الواقع بين موقفين كلاهما يكتنفه الغموض حيث أن صوت الزغل " بين نارين غير موثوقتي النهاية ملفوفتين بالغموض، نار تتأجج حتى نهاية زحلية ،وزحل فلكيا يشير إلى الغموض وسوء الحظ،ونار كأنها لم تشتعل أبدا وأسلمت ممكنات توهجها لغموض الليل"[1].

لكن الخطاب المباشر لا يترك لتأويل المواقف مجالا للاختيار، إذ أن الصوت التحريضي المستمر يتجه إلى تبني خيار واضح يدعو إلى استمرار المقاومة والدفاع على ما تبقى " فاعصف بقشتالة المحتلّ مصطبرا" كما يبرر بعقلانية عالية هذا الاختيار بضرب المثل من خلال توظيف الموروث الثقافي " من يأخذ الذئب جارا صالحا أبدا... "

لا تنفصل التجربة التاريخية عن إطارها العام إذ أنها تغلف المكان المعاصر ويلعب الشعر هنا دورا سياسيا محرضا فتتكرر الأصوات والمشاهد لإنتاج المواقف ذاتها، بينما يتحول المكان إلى لحظة تكثيف شعرية يستمدّ منه النص كل التجارب المرتبطة به، فالعلاقة بين غرناطة وفلسطين، أو بين الأندلس والعالم المعاصر، ظلت تحكمها نفس التجارب والعلاقات ممثلة في استمرار الصراع ومأساة الفقد وهواجس الرحيل، ومن ثمّ فإن القصيدة "بوصفها عالما يتأسس داخل العالم الموضوعي،أي داخل العملية المعقدة التي تبني المستوى الثقافي ،تحتفظ بدورها القديم، دور القدرة على نقل اللاوعي الجماعي داخل لحظة التوتر المكثفة وتحويل هذا اللاوعي من داخل المراجع الثقافية –السياسية إلى وعاء فني يستطيع أن يوحّد الخطابة بالغناء"[2].

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر يسمّي الأشياء بأسمائها موحيا بذلك إلى تطابق الرؤيا الشعرية مع واقعها ولذلك فإن صوت العقل أكثر ارتفاعا في النص، ويتجلى من العلاقات المنطقية المقامة بين المواقف وما يبررها من حجج عقلية، ولاستنطاق الأصوات المختلفة يعود الشاعر إلى صوت"مريمة"زوجة أبي عبد الله، غير أن هذا الصوت لا يعدو كونه إضافة مشهدية تتعمق في الحياة الخاصة لأبي عبد الله، وبالتالي فإن هذا الصوت إضافة أخرى لإدانة الشخصية التاريخية، وللخيوط الدرامية المختلفة التي يعتمد عليها بناء النص، يقول الشاعر في نشيد مريمة :

خمسة عشر ربيعا حتى اكتملت ،
فاض قفير العسل
ونوّر مرمرُ مذبحها
تهبط من أروقة السندس للريحان
فتنخلع قلوب الطير
وبين الخطوات القزحية
يتلعثم بستان الملكات
فترتعش الأغصان الممشوقة

---

1-مراد السوداني.صورة الغناء. ص: 207

2 – إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. ص: 166

للزوبعة الممشوقة
ثلاث خطايا وانغلق الوجه
كان صليب المذبوح انطبق على القلب
وصار العمر مسيح
الأولى
كان له أفعال عمورة وسدوم
وافترع امرأة البوم
ولعلّي كنت أسامحه
والثانيةُ
خيانة أرض الرمّان المعلوم
وعلى هذا سأذابحه
والثالثة
أنّ النُّغل ينام على فرس قيّوم
وعلى هذا سأبارحه
والأدهى أنّ النغل قبيح [1]

يقحم الشاعر صوت المرأة في بنية قصته الشعرية، وهو هنا يركز على الجوانب الخفية من حياة بطله " أبي عبد الله"، وكأن وظيفة مريمة هنا فضح إضافي له، حيث يلاحظ غياب صوت المرأة في المطولة وباستثناء الإشارة البسيطة جدا إلى أم الزغيبي وهذه الإشارة لمريمة زوجته ولثريا الرومية ينعدم دور المرأة في الديوان رغم أنه تاريخيا كان للرومية ولعائشة أمه دور كبير في صراع عائشة مع أبيه ، مما قد يؤثر في البناء النفسي مثلا لشخصيته،وإنقاذها لأبي عبد الله ببطولة أم منقطعة النظير مما يسمح لخيوط درامية كثيرة بالتشابك ولم يوظفها دراميا وجود تلك النسوة "[2]. ويبدو أن الشاعر يركّز على مسار زمني محدد اهتمّ بالحدث الخارجي باعتباره واقعة تاريخية ومنها اتجه إلى معالجة عالم أبي عبد الله عبر وعي متميز بمنطقه الخاص، وبالتالي فإن التركيز على الجوانب التاريخية وربطها بالواقع المعاصر يشكّل أولوية الشاعر، فكلّ شيء يتقارب معه بواسطة نوع من المماثلة بين واقعين أو عالمين "عالم أبي عبد الله، وعالم الشاعر، ولذلك جاءت المشاهد صورا وحوادث متقطعة لا يوحّدها إلا الحدث الرئيسي سقوط غرناطة، أو بدقة أكبر أسباب ضياع غرناطة ومن خلال ذلك البحث عن وجه الشبه بين الواقعتين غرناطة وفلسطين.

وتركيز الشاعر على الشخصية وما تعلّق بها من أحداث تاريخية، يحوّلها إلى رمزية فضائية إذ أنها هي التي تشير إلى المكان ما دامت المشاهد لا تركّز على وصف المكان إلا من خلال أشيائه وشخصياته. فأبو عبد الله والنغل ومريمة وغيرها من الشخصيات لا تنسج الأحداث عبر الحوار وإنما تشير إليها من خلال ما تعبر عنه من مواقف، وفي وصف مريمة للنغل نلاحظ أن صوتها ركّز على مجموعة مواقف هي الطيش وفساد الأخلاق "له

1- المتوكل طه . الخروج إلى الحمراء.ص: 27-29
2- مراد السوداني . صورة الغناء 209

أفعال عمورة وسدوم"، والخيانة "خيانة أرض الرمان"،[1] والجبن والقبح"وأن النغل ينام على فرس قيوم".

فهذه السلوكات التي ميزت شخصية النغل، حسب رواية مريمة، لا تتجه في الواقع إلى تحليل الشخصية في حدّ ذاتها وإنما تتجاوزها إلى محاكمة سلوك عام ساد في زمن ما وكانت من نتائجه المباشرة ضياع الأندلس،كما أن هذه الشخصية ترمز للفضاء السياسي السائد، وما ترتب عليه من آثار، ثمّ أن هذه المواقف يتداخل بعضها ببعض ولذلك يمكن قراءة صوت مريمة باعتباره صوتا للأرض التي حكمها نموذج أبي عبد الله، وهوبما اتصف به "كنموذج" لا يصل إلا لنتيجة واحدة هي ضياع الأرض "وعلى هذا سأبارحه".

يتواصل المشهد التاريخي فينوع بين المواقف والأماكن، كما يتجه إلى الممازجة بين الأمكنة والأزمنة والأحداث ليبلور في النهاية مواقفه الشخصية من خلال الرؤى الشعرية فيتحول بباقي المشاهد إلى نوع من محاكمات الوعي الخاص للشخصيات يقول الشاعر:

هل عدت من غيبة النسيان للزمن     لكي ترى وجهك المبعوث بالمحن
إذا كنت أنت الزغيبي الذي سقطت     على يديه جنان الروض والعدن
وعدت ثانية كي تستسقي دمنا     لعرشك الخشب المحفوف بالفتن
فارحل فإننا نرى سلطاننا رجلا     لم يبك رغم حصار البرّ والسفن
قد كنت ما كنت يا عبدول ..معتبرا     أو كنت ممتهنا أو غير ممتهن
لكل حرّ شذى في الريح ينشره     والأرض حبلى بعطر الزهر ..والدمن[2]

تصبح التجربة التاريخية وعيا خاصا يستنطق المشهد التاريخي من خلال النموذج، فرؤية الأحداث المعاصرة يرى فيها الشاعر تجربة تتكرر أو تعيد نفسها من خلال توفّر نفس الظروف والشروط"هل عدت من غيبة النسيان للزمن"،وهذه العودة تركّز على نفس الملامح"لكي ترى وجهك المبعوث بالمحن ونلاحظ هنا فكرة المحن المتكررة تكرّس انطباعا عاما يربط الأحداث بالمكان ويستخلص من ضياع غرناطة فكرة احتمال ضياع المكان المعاصر، ولذلك فإن التجارب المستحضرة من خلال الشخصيات تشترك جميعا في إنتاج فضاء التجربة التاريخية مرتبطة بالتجارب المعاصر، وتصبح تلك الأصوات أوجها تقرأ الأحداث وتنوع عليها الاحتمال بإعادة اكتشاف ما هو كائن وإعادة قراءة ما حدث، ولذلك يلتفت الشاعر مرّة أخرى للتفاصيل التاريخية ويحيلها على كل فعل معاصر يتخذ ملامحها :

في سجن القلعة باع أبو عبد الله
قمارشَ و أسود الماء...
مقابلَ حرّيته الشخصية وقعْ..
ما ذا؟
– أن يتنازل عن غرناطة وأبي عبد الله الأكبر والولد البكرِ ....
–هو ابن عبيدٍ، وابن إماءْ
– من باع الشعبَ وعاصمة الملكِ وتاريخ الأجدادِ
يكون الخائن

1- إشارة إلى التسمية الأجنبية لغرناطة (Grenada)

2- المتوكل طه. الخروج إلى الحمراء. ص: 32-33

–لقد باع الجامع والحارة والأهلَ وأحلامَ البسطاء..
– فليسقط هذا الخائن
–ولتغضب كل الأشياء[1]

لقد عنون الشاعر هذا المقطع: الناس في الأسواق" وفي ذلك إشارة إلى خلفية مكانية للحدث والزمن معا، والسوق هنا يأخذ من خصوصيات المكان تنوع النماذج البشرية التي تشكل الرأي العام وما يتخلله من مواقف، وبذلك فإن السوق هنا سوق للكلام وللرأي، هكذا تمثّل الشاعر الموقف من التفاوض القديم/ الجديد. يلخص النص مواقف الرأي العام برفض كل ما يتخلى عن الوطن أو عن قضاياه الجوهرية، ولذلك تتكرر لفظة" الخائن" في أكثر من مشهد "في القصر، زوجة الوالي، وعامة الناس في الأسواق"، كما يختفي صوت الشاعر خلف أقنعة الأصوات المجهولة، والتي يورد آراءها بطريقة تعرض الآراء والمواقف تباعا، وكأن الأصوات تتناول الحديث مباشرة بينما يكتفي الشاعر بروايتها.

فتبدو القصيدة وكأنها تتدخل عبر حركة دائمة تنتقل بين المشاهد التاريخية المختلفة، وهنا يصبح للمباشرة دورا أساسيا في تحميل الخطاب بأبعاده الإيديولوجية، بالإضافة إلى أبعاده التاريخية، فيتحوّل المكان "غرناطة أو الأندلس"، من بعد جغرافي وتاريخي إلى قيمة ونموذج فكري يختصر الأحداث ويوجهها إلى قراءة الواقع المعاصر، ولذلك يمعن الشاعر في مزج الأمكنة والأزمنة لأجل بلورة أفكاره ورؤاه بما يتوافق مع البعد التاريخي للمكان، فيعود مرة أخرى إلى شخصية أبي عبد الله، ويقدمها في حوار داخلي في المنفى، وهكذا يبدو المنفى كنتيجة منطقية لمن اختار التفاوض:

ماذا تركتَ هناك
قال: فؤادي،
كم كنت أرغب أن تكون منيتي
في ظلّ من شهدت ميلادي ...
وانظر إلى ما صرت ،
أين ممالكي
فسطاط عرشي
قادتي وعتادي ؟
أنا مثلما ظهرت إليك نهايتي
وهل أنا من باع مملكتي وأرض بلادي؟
لِمَ لم تقولوا كنتُ فردا أعزلا
في السجن عند تزاحم الأضداد؟
وممالك العرب الشقيقة أغلقت أبوابها دوني على استعبادي
امضي على التوقيع والإبعاد
كي لا تضيع بقية من أرضنا[2]

تدخل تجربة التفاوض في غرناطة في سياق شعري يستلهم مآل الأمور ويحاول قراءة

---

1–المتوكل طه . الخروج إلى الحمراء . ص: 36–37
2– المرجع نفسه . ص: 40

الحدث المعاصر في ضوء التجربة التاريخية، وهنا يقع لنص في أسر محاولة استلهام التفاصيل وتوظيفها شعرية، ورغم محاولة الشاعر تنويع التفاصيل عبر تنويع الشخصيات والظروف التاريخية، فإن الحدث التاريخي غطى على العمل الشعري، كما أن التفاصيل فرضت سياقا سرديا اتجه إلى التبرير المنطقي للأحداث وهو ما أضعف البناء الدرامي للقصة الشعرية، ولذلك حاول الشاعر تنويع أساليب السرد بالعودة إلى الحديث النفسي وتداعي الأفكار، ومن خلاله محاول الغوص في أعماق الشخصية التاريخية وتقديمها كشخصية نادمة على ما فعلت باكية على ما أضاعت .

وفي مجمل هذا الحديث الداخلي فإن النص يُبقي على الشخصية التاريخية باعتباره بؤرة الحدث والنموذج للمكان المجاور بما أنها "شخصية حالة في المكان"[1]،إذ أن المكان المقصود لا يظهر إلا خلف النص، لأنه مكان يعتمد على التجربة التاريخية وتتحرك الشخصيات في مرجعيتها، فغرناطة أو منفى الشخصية "فاس" تتحول إلى إشارات للمكان الخفي "فلسطين" والتي تتمحور حولها الدلالات التاريخية التي تنتجها فضاءات الأندلس .

وإذا اتجهنا إلى بنية النصوص التاريخية السابقة سنجد أنها تمحورت حول علاقات تتداخل بذاكرة المكان فهي، ورغم تنويع المصادر التاريخية، ظلّت تتمركز في المكان الفلسطيني المعاصر وتحيل إليه بحيث أصبحت التجربة التاريخية على تنوع مظاهرها في النص الشعري فضاء دلاليا ارتبط بالمكان وأعاد بعث الذاكرة التاريخية من خلاله .

---

1- محمد سوتيري. النقد البنيوي والنص الروائي.ص:140

## II الدلالة الأسطورية

تتداخل اشتغالات الأسطورة وتتنوع حمولاتها وموضوعاتها وكذا أساليب استلهامها، وهي بما تحمله من أبعاد وقدرة على استيعاب الموضوعات الشعرية المختلفة احتفظت في الشعر الفلسطيني الحديث بوظيفة "القناع" أوالخلفية الرمزية التي اتكأ عليها النص الشعري. وحيث أن موضوع البحث لا يتجه إلى دراسة الأسطورة كظاهرة شعرية وفنية مستقلة فإنه يبحث في المقابل في ارتباط المكان بالأسطورة ما دامت موضوعة النص تتحرك في فضاء النواة الخفية "الأرض".

وفي انفتاح المكان على الأساطير تشكيل لجمالياته عبر مختلف المصادر، وهو في بعد آخر استعادة للمكان من الأساطير التي تؤكد مرجعياته في الثقافات الحضارية المختلفة في مقابل محاولات الآخر اختلاق المكان عبر المرجعية التوراتية، بل إن الأنا أو الشاعر الفلسطيني اعتمد كذلك الكتاب المقدس بالإضافة للكتب السماوية الأخرى، لأجل تحقيق الوعي بالمكان داخل التجربة الشعرية. بالاعتماد على مخيال الأسطورة والانفتاح على المقدس . فعشتار وبعل وتموز، وإيزيس وعناة وإيل وغيرها نصوص مفتوحة على المكان وعلى المتخيل الشعري.

وهذا الامتداد يربط عناصر الصورة الشعرية بجماليات المكان باعتباره جوهرا وجوديا يستلهمه الشاعر بالاتكاء على الموروث الثقافي في مختلف عناصره "سواء أكانت شخصيات أم أحداثا أم أقوال شخصيات يتخذ منها الشاعر رموزا يدخلها في بناء قصائده، وتعدّ هذه المصادر جماعية لأنها إما أن تكون صادرة عن اللاوعي الجماعي مثل الأسطورة والتراث الشعبي أوأن تكون دينية مستمدة من التراث الديني"[(1)]،وهي في جانب علاقتها بالمكان تفتح مجال التأملات الشعرية المرتبطة باستعادته أو بعثه،وفي هذه العلاقة فإن عنصر الفقد أو هاجس الخوف من فقد المكان يظل المحرّك والمثير الأساسي لمختلف التأملات، إذ أن تجربة الفقد والنفي وحياة الشتات جعلت من المكان."فلسطين بوصفها موضوعا للإسقاط التخيّلي والإيديولوجي والثقافي والديني متماهية على الدوام مع الطرد والنفي"[(2)]،ولذلك فهي عندما تصبح موضوعا للتأملات الشعرية تتحوّل إلى حلم تطارده الصورة الشعرية في كل المظاهر الثقافية باعتباره مصدرا للكينونة الذاتية يستمدّ منه الشاعر علاقته بأمكنته ويتّخذه وسيلة للرجوع "إلى مصادر الكينونة"[(3)].

كما أن التجربة الأسطورية لا تختلف،في وظيفتها، عن التجربة التاريخية من حيث علاقة حدث الماضي بالواقع المعاصر، فالأسطورة تشير دائما إلى أحداث وقعت في الماضي ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية إنما هي أحداث دائمة تفسّر الحاضر والماضي المستقبل"، غير أن التفسير هنا لا يعني الابتعاد عن عالم الرؤيا الشعرية إذ أن الأسطورة بحث عن توافق بين عالم الداخل وعالم الخارج ما دامت رمزا يستلهم المكان،ويحافظ به الشاعر على المسافة بين حالة الانتماء للوطن بالوجود فيه وحالة الحنين

---

1- د ناصر علي. في بنية القصيدة في شعر محمود درويش. ص: 176

2- إدوارد سعيد. تأملات حول المنفى. ص: 40

3- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 96

إليه، ولذلك الأسطورة " محاولة دائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي المحسوس، وغير المحسوس، في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان[1] .

ومن هذا التوازن يدخل فضاء الأسطورة في تجليات العلاقات المكانية القائمة على ثنائية القرب والبعد باعتبارها من المجالات التي تشكّل علاقة المكان بالذات بوصفه انتماء وكينونة تضيء الجانب المغيب من علاقة الأسطورة بالمكان. وفي موضوعة الشعر الفلسطيني فإن الرموز الأسطورية لم تخرج عن هذه العلاقة في دلالاتها المختلفة، ومهما اتجهت الموضوعات ومنابع الأساطير فإن الشعراء "عالجوا موضوعات سياسية واجتماعية وواقعية عبروا من خلالها عن البطولة والتجدد والانبعاث والتشبث بالأرض والهوية، فكانت أسطورة تموز وعشتار وإيزيس وأزوريس وبعل وعناة وإيل وجلجامش وسدوم وغيرها من أهم المخزونات الأسطورية الشرقية والثقافية وبذلك كانوا على وعي بثرائها وتعدد دلالاتها، وارتباطها بتراثهم وكيانهم"[2].

وسواء أكانت منابع الأساطير شرقية أم غربية فإنها في جوهرها تعكس فكرا إنسانيا بدائيا حاول تفسير الوجود الإنساني في الكون وعلاقته بثقافته وانتمائه[3] ولذلك فإن الأساطير، من حيث المبدأ تعود إلى منبع واحد هو الفكر الإنساني وزمن البحث عن وجوده ومحاولة فهم علاقته بعالمه، ومن ثمّ فإن للبداية أهميتها من حيث تأسيس التصورات الأولية التي حاولت فهم نشأة الكون وظهورالإنسان"وعرفتْ في الثقافات القديمةبأساطيرالخلق،ولهذه الأساطير سطوة بالغة في تشكيل ثقافات مجتمعاتها،وعنها تتولد جميع التصورات التي تنسج حولها الثقافة منظوماتها الفكرية،إذ أنها الآلية التي تنظم الكون وتعطيه شكلا محددا،تحدد مركز الكون وطبقاته المختلفة وتضع الإنسان في بؤرة محددة منه،وتعطي أساطيرالتكوين دلالة خاصة لتسمية الأشياء التي يزخر بها الكون[4]

ومن هذا المنظور فإن علاقة الأسطورة بالمكان وبالشعر تبدو في كونها فضاء إضافيا للتأملات الشعرية، فهي في النص لا تقتصر على شكلها الجمالي أو صورتها الرمزية، بل تتجاوز ذلك إلى أنها اختلاق للمكان المفقود في الواقع، واسترجاع داخلي لأمكنة الانتماء، فالشاعر عندما يستحضر أو يتذكر هذه الأساطير إنما يتجاوزها لإعادة إنتاج ما يوازيها في الداخل، فهي بوابته المفتوحة إلى تأملات اليقظة واستعادة الذاكرة المحمّلة بالأماكن المفقودة، كما أنها ذاكرة تاريخية من نوع آخر، يتجاوز التاريخ إلى ما قبل التاريخ انطلاقا من فرضيات الأسطورة، وبذلك فهي عودة إلى نوع من الحياة المرتبطة بحميمية المكان الأول، وبالتالي فإن الصورة الشعرية التي تنسج من الأسطورة عالمها الدلالي إنما تربط خيط التاريخ الإنساني بالذاكرة الفردية وبحلم الذات الشاعرة باستعادة عالمها و"لذلك تربط خيط التاريخ في المكان الذي يقطع فيه خيط ذاكرتنا (الشخصية) ونعيش في وجود (حياة) أجدادنا

---

1- جمال سلسع الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث.1996 ص: 9

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص : 228 ، 229

3- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص:29

4- سيزا قاسم. القارئ والنص العلامة والدلالة. ص: 75

عندما ينفلت منا وجودنا الخاص"[1]، ومن ثمّ فإن الصورة الأسطورية أشبه ما تكون بلغة سرية تجمع بين التاريخ والفلسفة والشاعرية من حيث أنها أشبه ما تكون بالبحث الوجودي القائم على فلسفة الحلم، وهي تؤسس من الحدث الداخلي عالما خاصا يختلقه الشاعر ويبعث فيه حياة الخارج ولذلك"اعتبرها فروم إريتش لغة سرية تعيننا على أن نعامل الحدث الداخلي كما لو أنه خارجي"[2].

وعبر التجربة الأسطورية استعاد الشاعر علاقته بالأرض أو بالمكان، إذ أنهما بالنسبة إليه من المرجعيات الأساسية التي تعنون وجوده وهويته وتؤطر انتماءه لأرضه، فبالإضافة إلى التجربة التاريخية والدينية احتفظ الشاعر بنبرة تراثية جعل منها منفذا يطل به على تجذّره في المكان وهو موقف يقوم في مواجهة كل فكرة حاولت فصله عن هذه الجذور وكأنه يريد عبر هذه التجارب إثبات هويته وانتمائه، فالأسطورة والرمز التاريخي تحمل في جانب منها محاولة تأكيد الذات لحظة خروجها من ماضيها ومحاولة إثبات الذات الجدارة عبر انتماء إلى وجود حضاري متميز"[3]، ومن ثمّ فإن مسألة علاقة جمالية المكان بالأسطورة تجد مبررا لها في تغذية الإحساس بالتملك، وهو نفس الإحساس العام الذي رافق تجربة المنفى باعتباره وضعا خارج مكان الانتماء وبالتالي فإن البديل الشعري يبعث المواقف المناقضة لهذا الوضع وهو الإحساس بالانتماء وتملك المكان عبر الذاكرة التاريخية أوالمرجعية الأسطورية أو الدينية، وهنا لا بدّ من الإشارة بأن محاولة بعث إحساس التملك، من خلال الأسطورة أو الذاكرة التاريخية أو الدينية، لم يأت من مجرد واقع المنفى أو تجربة البعد عن أمكنة الانتماء، إذ أنها في أعماقها الفكرية ترتبط بالامتداد التاريخي لهذا انتماء والذي هدّده ما حدث سنة ثمان وأربعين(1948 )، ولذلك فإن الأسطورة،بالإضافة إلى بعدها الجمالي، تحقق فكريا ذلك الامتداد المهدد بالانقطاع .

ومهما كانت التنويعات الأسطورية التي نسج حولها الشعرالفلسطيني علاقته بالأرض فإنها ارتبطت بالحاضروبالتأملات الشعرية التي واجهت خيبات الواقع،أي أنها ظلت تبحث عن وجود في المستقبل يستعيد المكان والهوية من زمن الأسطورة، ولذلك ركزت أغلب الأساطير المستحضرة على فكرة الخصب وتجدد الحياة أو الأساطير المرتبطة بفكرة الخلود،وهي بذلك شكلت فضاء دلاليا محملا بطبيعة مرجعية ركّزت على ثنائية الوجود والمكان، واعتبار الأمكنة والأحداث الأسطورية خلفية مركزية للتأملات الشعرية. ولعلّه من الجدير بالملاحظة أن علاقة المكان بالأسطورة ارتبطت بنوع من القلق الوجودي الناتج عن الإحساس بفقد المكان وهاجس الخوف من فقده، ويبدو أنه المثير نفسه الذي استعادت منه الذاكرة التجربة الأندلسية كموضوعة للمنفى ولضياع المكان.

فالأسطورة تأمل في الواقع ونظام من التفكير يحاول استيعاب ما يحدث من خلال التأملات، فتختزل قضايا المكان بين صدمة الرحيل وحلم العودة مقترنة بما أفضت إليه من مشكلات إنسانية ووجودية على المستوى الذاتي والجماعي، ومن هنا تتكامل الدلالات الأسطورية مع البحث الشعري عن هوية ووجود إذ " تستوعب قلق الإنسان الوجودي وتوقه

---

1- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 99

2- د.إبراهيم حمادة. مقالات في النقد الأدبي. دار المعارف. (د، ت). القاهرة. ص:72

3- إلياس خوري.دراسات في نقد الشعر.ص:199

الأبدي لكشف النواقص التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداه بها النظام الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه"[1]، وتبدو في هذا الجزء إشارات متنوعة إلى الحس الفاجع بالغياب عن عالمه الأول، وإذا ما أخذنا في الاعتبار موقف الشعر من علاقته بالأرض من خلال تصويرها على أنها الفردوس المفقود أو الجنة الضائعة، فإن هذه الأفكار لا تبتعد عن مرجعها العام الذي مزج بين الدين والأسطورة عندما حاول تفسير العلاقةبين السماء والأرض والإنسان،ولذلك فإن الأسطورة في الشعر الفلسطيني ترتبط ،بشكل أو بآخر، بهذه المفاهيم ،فعالم الصور الأسطورية "يمثل في العادة مفهوم السماء أو الفردوس في الدين، وهو عالم رؤيوي،...عالم من الاستعارات الكلية يمكن فيه لكل شيء أن يكون مطابقا لكل شيء آخر كما لو أنه موجود برمته داخل جسم واحد لانهائي"[2]. ومن ثمّ فإن استرجاع المكان عبر الأسطورة يكون شبيها بالأيقونة بحيث لايمكن نسيانها لأنها ترافق كل الممارسات الشعرية، ولأن المكان هو الصورةالرئيسية التي تتمحورحولها الفضاءات الدلالية ومن هنا يمكننا القول أن علاقة الرموز الأسطورية بالمكان علاقة وجودية إذ لا تنفصل دلالاتها الممكنة عن السياق الثقافي والحضاري الذي وظفت فيه، وهو الارتباط بالأرض/ الوطن باعتباره صورة مركزية تكشف العلاقة بين المتخيل والواقع. ومن هذه العلاقات تتوسع إلى قضايا الوجود والانتماء للأرض/الوطن.

يشكل تنوع المصادر الأسطورية في الشعر الفلسطيني نموذجا ثقافيا خصبا، تتمازج فيه المصادر الحضارية الإنسانية ويتنوع حضورها بمسميات مختلفة توحّدها المفاهيم والتصورات الأولية التي تختزنها" فتموز هو أدونيس وعشتار هي إنانا وهي كلها تشير إلى حكاية واحدة تجعل من عشتار ملكة السماء وتموز الابن الحق للحياة العميقة وهما من آلهة الخصب والتجدد والإنبعاث في الطبيعة بكافة مظاهرها وأشكالها"[3]، وبين مختلف المصادر اليونانية والكنعانية والفرعونية والبابلية تظل الأرض تحتفظ بالرمز الأسطوري الشامل، "وأسطورة الأرض هنا تجعل الأرض مقدسة يتباهى بها الكائن المنبعث ويصير التراب امتدادا للروح، وتتداخل الذات مع الأرض"[4]، ومن هنا يتضح أن تنوع المصادر الأسطورية في الشعر الفلسطيني لم يبتعد عن نواته الأرض سواء تعلّق الأمر بأساطير الخصب أو الرحيل أو البحث عن الخلود، ورغم الاختلاف الظاهر على هذه المحاور ،فإن الشعراء أفادوا من هيكل الأسطورة العام وفق منظورات مختلفة"[5].

### 2-1 المكان وأساطير البعث

وفي قصيدتها"تموز والشيء الآخر"استلهمت فدوى طوقان أسطورة تمّوز وانتظار البعث،محوّلة صورة الشهيد إلى فضاءات تربط الأرض بالإنسان :

على جسد الأرض راحتْ أنامله الخضر تنقل خطواتها

---

1- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص: 163

2- المرجع نفسه . ص: 164

3- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 29

4- د ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش.ص: 149

5- إبراهيم نمر موسى. المرجع نفسه.ص: 30

تقيم طقوس الحياة تجوس خلال التضاريس، تتلو صلاة المطر
وتستنبت الزرع ريّان من شريان الحجر
تبدّل كلّ القوانين تلغي أوان الفصول
تغيّر دوراتها [1]

يكتفي العنوان بالإشارة إلى تموز، غير أن المتن الشعري يعتمد على النص الغائب لأصل الأسطورة، من خلال مجموعة رموز اعتمدت اللغة اللونية ولغة الطبيعة، فبين الإخضرار وصلاة المطر الشريان (دلالة الدم) تكتمل تفاصيل الطقوس الأسطورية، فاللون الأخضر "أنامله الخضراء " يتقاطع مع الدم « شريان الحجر» لإنتاج الانبعاث الكوني للأرض والإنسان ، وكل ذلك يقترن بالاستشهاد أو تقديم طقوس القربان المرتبط في التفكير الأسطوري بالقرابين البشرية « على جسد الأرض راحت أنامله الخضر تنقل خطواتها » ، فهذه الإشارات تستدعي إشارات بديلة تخصّب الأسطورة بلغة الطبيعة إذ أن لون الدم يأخذ دلالة عنصر الحياة بما توفره صورة المطر المرتبطة بالصلاة « تتلو صلاة المطر» من دلالات القداسة وتحويل مفاهيم الخصب إلى نماذج عليا تستلهم التفكير الأسطوري بالاعتماد على لغة شعرية توحّد بين الرموز الأسطورية والألوان .

وفي مطولة درويش "الأرض" يستلهم المكان أساطير الخصب عن طريق تحويل الأبعاد الأسطورية في الثقافات المختلفة إلى مفهوم زواج العناصر في الطبيعة ، بحيث يتداخل مفهوم الأرض بالهوية ، وتجعل من هذه الهوية قيمة مقدّسة ونموذجا يختزل البعد الفلسطيني في الأرض، ومن خلال الصورة المفتاحية التي تتمحور حولها القصيدة ، تبدو الأرض مفتاحا لهوية توحّد الزمن الفلسطيني بزمن الأرض " في شهر آذار ، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية"[2]

فمن خلال رموز آذار والأرض والانتفاضة يدمج الشاعر بين مصادر أسطورية ودينية ورمزية تحفر ذاكرة المكان وهوية الأرض والإنسان ، وبهدا الدمج يتجاوز الأبعاد الأسطورية إلى دلالات مفتوحة على الوجود الإنساني الذي أصبحت أرض الانتفاضة هويته وزمنها انتماؤه ، ومن الإشارات السابقة يستدعي خيال المكان الذاكرة الجماعية لإنتاج إشارات استبدالية توحّد بين الرموز اللغوية والتاريخية والدينية ، وبذلك يأخذ التشكيل إنتاجا أسطوريا جديدا، ينتج علاقة وجود جدلي بين الإنسان والمكان، حيث يبدأ هذا الوجود من ملامح الأرض المخصّبة بالدماء والاخضرار وبطبيعة الهوية التي تكتسبها من الذاكرة التاريخية والثقافية التي تؤكد هذا الوجود.

ولذلك فإن شهر آذار لا يكتفي بدلالاته الزمنية أو الأسطورية فحسب بل إنه يختزل كلّ الإشارات التي تحيل إلى التغيير المفصلي في تاريخ البشرية ، ومن هنا يتحول مفهوم التزاوج" الخصب " إلى بعد جديد يعكس مدى تحذر الارتباط بالمكان، فشهر آذار هو شهر تجدد الحياة وعودتها في الأرض ، وهو زمن يعود بالوجود الذاتي والجماعي إلى أصوله ومنابعه الكنعانية ليتابع تمظهره في مختلف الحضارات التي تعاقبت على وجه أرض الشاعر، وهنا يوجّهه في النص إلى إنتاج هذا الامتداد الزمني من عمق الماضي إلى الوجود الحاضر، وهو ما يفسّره تكرار هذا السطر الشعري في مختلف مقاطع القصيدة وما يتخلله من إضافات رمزية .

---

1- فدوى طوقان . الأعمال الشعرية الكاملة. م ع د ن . بيروت .ط1/1993. ص: 490
2- محمود درويش . الأعمال الشعرية. ص: 618

ويبدو أن هذا المفهوم يوجّه خطابا سريا يعكس وجه الصراع مع الآخر حول المكان،أي أنه يحوّل الصراع السياسي إلى صراع جمالي على مستوى النص الشعري ، والمواجهة هنا تقوم بين الانتماء الأصيل والانتماء القائم على الاختلاق ، وذلك ما يعني أن التجربة الأسطورية في نص قصيدة الأرض تندمج مع التجربة التاريخية والدينية لإنتاج تجربة شعرية تأملية تجعل من التاريخ الثقافي العام " مسارا ووجها آخر للتحول من وجود آني في المكان إلى وجود مستمر في الزمن"[1] وهنا تتجلى الدلالة المركزية التي تعكس مفهوم الصراع حول الوجود في المكان، فالاستمرار هوأساس المواجهة مع الآخر ويصبح عنصر الزمن مجاله الأنسب إذ انه يربط وجود الذات في المكان بالماضي ليمتدّ إلى الحاضر والمستقبل ، وعبر هذا الامتداد تحدّد الرموز مسار التحولات الكبرى في تاريخ الأرض .

وإذا ما عدنا إلى نص قصيدة الأرض نجد أن هذا المسار يتشكل عبر مجموعة صور رمزية تجعل من فكرة البعث وتجدد الحياة قاعدة للمواجهة مع الآخر، وأول هذه التحولات الصورة الدموية للأرض في شهر آذار " قالت لنا أسرارها الدموية"[2] والدّم هنا يأخذ مفهوم الماء باعتباره عنصر حياة وهو سرّ بعث الحياة في الأرض ، وبعد هذه الصورة يتحول الخيال لإنتاج صور أخرى لا تنفصل عن هذا التصور وإنما تتخذ اشكالا رمزية جديدة، " اشتعلن مع الورد" وفي هذه الصورة الشعرية عودة إلى صورة الدم مرتبطا بالورد، فالمرجع هنا صورة شقائق النعمان وعلاقتها بأسطورة عشتار.

يرتفع الشاعر بمفهوم الخصب أو الانبعاث إلى مستوى تجريدي يحقق به وجودا عاما وانبعاثا جماعيا من خلال زمن الولادة "سنة الانتفاضة" وهو يسمو بالمكان /الأرض بتشكيل رمزي يوحد الأسطوري بالمقدّس والتاريخي والواقعي، فزمن البعث رؤيا تخترق الواقع وتخصّب النص بالنبوة والأسطورة :

أنا الأرض، .. والأرض أنتِ
خديجة لا تغلقي الباب ....[3]
أيٌّ نشيد سيمشي على بطنك المتموج بعدي ؟
وأيٌّ نشيد يلائم هذا الندى والبخور
كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدئها المتواصلِ
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة
هذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي
وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس [4]

يفتح الشاعر نص المكان على أساطير البعث في مختلف مصادرها وإلى جانب ذلك يمدّها بالمنابع الدينية المرتبطة بنفس المكان " أنا الأرض والأرض أنت " فالأنا هنا لا تمثل الضمير الفردي بل إنها توحّد جماعي وتمركز حول نواة الوجود والذي يحتاج على هوية إضافية ترسه في المكان ولذلك ينتقل من الأسطوري كنموذج أعلى وأوّلي إلى الدّين باعتباره فعلا لاحقا

-1 Jean Marc Ghitti. La parole et le lieu . P : 39
2- محمود درويش . الأعمال الشعرية. ص: 618
3- محمود درويش. المرجع نفسه. ص: 619
4- المرجع نفسه. ص: 622

يقدّم أولية أضافية تبعث دلالة المقدّس في المكان، وخديجة في النص ترتبط بصورة أنبياء فلسطين ويقدّم الشاعر صورة "خروج المسيح" في إشارة إلى تعاقب الأنبياء والرسالات على هذه الأرض، ولذلك ينتهي مشهد النبوة في هذا المقطع بصورة الفتى العربي " هذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس" وكأنه يقول الانتماء والوجود على هذه الأرض لاينتهي في الزمن بل هو وجود دائم ومتجدد عبر تاريخ الإنسان على هذه الأرض، وعبر الحضارات المتعاقبة منذ كنعان إلى زمن الانتفاضة، كما انه بعث دائم سوف يتكرّر في المستقبل،وربما هذا ما يفسر البدء بالأسطورة والانتهاء بالأنبياء على أرض فلسطيني، وفي مستوى دلالي آخر فإن تعاقب الزمن على المكان وعبرالمحطات الأسطورية والدينية يترافق مع مفهوم تجدد الحياة، إذ أن تلك المراحل مواسم مقدّسة لطقوس البعث ولذلك ارتبطت في النص بشهر آذار مقترنا بزمن الانتفاضةوهوما يحيل على البعث المعاصرللهويةوالوجود الفلسطيني على الأرض.

الرمز الأسطوري يتجدد مع الدم الفلسطيني وهنا يمتزج الواقع بالدلالة الأسطورية للخصب دون حاجة إلى تفاصيل أو شخصيات الحكاية، يقول درويش:

هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء
تعد الصيف بقمح و كواكب
فاعبديها
نحن في أحشائها ملح وماء
وعلى أحضانها جرح يحارب [(1)]

تتشكّل نواة الأسطورة في نسيج النص من صورة الأرض التي تمتص الشهداء" هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء" "حيث يتعانق غياب الشهداء في جسد الوطن وخصب الأرض الذي يمتلك دلالة تحقق هدف استشهاد هؤلاء الشهداء في ملامسة لموت "تموز" – غيابه في الأرض- وخروجه ربيعا خصبا مرة أخرى"[(2)]، تنسج لغة النص علاقات البعد الأسطورة وتتضح أكثر في صورة ربط الأرض بالشهيد وما يتلوها من مظاهر تتعلق بانتظار الخصب "فاعبديها نحن في أحشائها ملح وماء" إذ تنتقل اللغة إلى مستوى ترميزي يستلهم الأصول الأسطورية لموضوع الخصب .

ترتبط ذاكرة المكان بالمرجعيات الأسطورية القائمة على دلالات الحياة والوجود والخصب ، وهو حقل يستمدّ تصوراته من طبيعة المرحلة الشعرية التي ارتبطت بواقع الصراع حول المكان إذ أن هاجس الخوف من الفقد ظل عماد التجربة الشعرية ونواتها التي ربطتها بالمكان، فالتجربة الأسطورية قد تحظر في النص مباشرة أو تكتفي الصورة بالإشارة إليها باعتماد إشارات لغوية ورمزية استبدالية ، وفي مجموعة أعراس ، تلميحات كثيرة تفرغ اللغة من المحمولات القاموسية والأسطورية المسبقة لتؤسس فكرة الخصب أو عودة الحياة، يقول درويش :

والأرض تبدأ من يديه ومن نهايتها
ويسأل أين الفتي
قال إن الوقت من قمح
وقال رصاصة أولى تثير الأرض توقظها ،فتتكشف

---

1- محمود درويش . الديوان . ص: 346

2- د محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص: 263

الفضائح والعصافير العتيقة واحتمالات البداية
من هنا ..من هذه الأجراس من جدران سجني
يبدأ الوقت الفدائي [1]

يربط الخيال بين الأرض والعاشق، وهو بعد أول يهيئ النص لفكرة الخصب ، ومن هنا يثير جملة من الفرضيات الدلالية عن بداية الأرض ونهايتها، إذ كيف تبدأ الأرض من يدي العاشق؟ ثم كيف تبدأ من نهايتها ؟ وكيف يكون الوقت من قمح؟ وكيف تثير الأرض وتوقظها رصاصة ؟وما علاقة العصافير بكل القرائن اللغوية السابقة؟[2] ولعل المرجعية لفهم هذا النص هي النصوص الغائبة التي يلامسها الشاعر والمتمحورة حول أساطير الخصب تجدد الحياة، فاحتمالات البداية، وإيقاظ الأرض وبداية الوقت الفدائي، وعلاقة الوقت بالقمح، مفاتيح تزود النص بالفضاءات الأسطورية المحمّلة بمعاني التجدد والانبعاث، وهذا البعد يبعث في النص حتمية الاحتمال وتنوع مصدر الحكاية، فقد جاء في سياق أسطورة أوزوريس أنه"تنسب إليه كل التطورات التي تحدث على سطح الأرض طوال العام ،فإذا أتى الفيضان فأوزوريس هو الماء الجديد الذي يكسب الحقول خضرة ،وإذا جفّ النبات فمعنى ذالك أنه مات ولكن موته ليس أبديا لأنه الحياة تعود إليه كل سنة ،وبعودته تنبت المزروعات ،فهو رمز الخير والخصب ويرمز إليه بعصفور أخضر، وبوضع هذه الخلفية يفهم أن العاشق الشهيد نظيرا لأوزوريس يحمل كلاهما بذور الحياة" [3]، ويمكن أن نستنتج هنا أن المكان/ الأرض وما يرتبط به هو المستلهم الأول للتجارب المختلفة ، إذ أن تجربة الانبعاث أو تجدد الحياة وعودة الخصب تستدعي إشارات رمزية استبدالية تتجه إلى بعدٍ كوني ، يحوّل الحدث الفردي إلى واقعة إنسانية ، ويستثمر الخيال الأسطوري ليصبح دالا حرّا يولّد الميلاد الكوني للذات التي تتحسّس المكان في كل العناصر، ففي قصيدة " نشيد إلى الأخضر" يخصّب الشاعر لغة اللون بدلالات الانبعاث ويحمّله وظيفة جديدة هي وظيفة الأسطورة:

إنك الأخضر. لا يشبهك الزيتون، لا يمشي إليك
الظلُّ، لا تتسع الأرض لرايات صباحك.
إنك الأخضر، من أول أم حمّلتكَ الاسمَ حتى
أحدث الأسلحة
وقتك القمح الجماعيّ، الزفاف الدمويّ
إنك الأخضر مثل الصرخة الأولى لطفل يدخل العالم
وجدّد أيها ألخضر صوتي، إنّ في حنجرتي خارطة
الحلم، وأسماء المسيح،
جدّد أيها الأخضر موتي..
الأخضر، الأخضر في كلّ البساتين التي أحرقها السلطان
والأخضر في كل رماد ...[4]

---

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية . ص: 642
2-سعيد جبر محمد أبو خضرة . تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. ص: 50
3-سعيد جبر محمد أبو خضرة . المرجع نفسه. ص : 50
4- محمود درويش. الأعمال الشعرية . ص: 632-634

يستند الخيال الشعري إلى الصورة اللونية "الأخضر" والتي بها يتجاوز المعنى الصريح للون إلى بنية أعمق تشير إلى النص الغائب للأسطورة ، ولذلك يقرنه الشاعر بالأرض" إنك الأخضر لا تتسع الأرض لرايات صباحك" كما ي حشد له العلامات الدالة على التجدد والعودة، فالرايات توحي إلى النصر أو العودة المرتقبة والصباح،يأتي في النص نقيضا الليل أو هو الخروج من العدم إلى الوجود .

فالشاعر هنا يبتدع الأسطورة أو يعيد إنتاجها بإعادة تركيب بنيتها الحكائية عن طريق التركيز على الدلالة التي يسعى لإثارتها في النص، حيث أن الأخضر يتحول إلى معادل للخصب والتجدد بما يقترن به من إشارات، فهو أخضر من أول أم، كما أنه زمن القمح الجماعي " وقتك القمح الجماعي، والزفاف الدموي" ، فبنية الرمز الخاص المعتمدة على اللون تتحول تدريجيا نحو بنية جديدة تولد في أحضان الأسطورة وتستعير منها مفهوم الخصب الذي يحضر من خلاله الميلاد الجماعي والفردي في المكان ، وما علامة الزفاف الدموي، إلا دلالة على ماء الحياة "الدم" الذي تتطلبه الأرض ، وهو كذلك إشارة إلى البعث بعد الموت ، إذ بعد الزفاف الدموي يأتي مباشرة ميلاد الطفل في العالم الجديد " إنك الأخضر مثل الصرخة الأولى لطفل يدخل العالم"، فهو ميلاد يتجذر في الأرض ويتداخل مع المقدّس، أو هو الميلاد المقدّس في حدّ ذاته "وجدد أيها الأخضر صوتي ...وأسماء المسيح " .

الاقتران بين الأرض والأخضر والقمح والميلاد والدم والمسيح، وغيرها من العلامات التي تشير إلى عودة الحياة وتجددها ، دليل الانبعاث الأسطوري للفلسطيني في أرضه. فرمزية الخصب والميلاد في النص تنتج الفضاء الأسطوري الكامن في التصورات التي شكّلها الخيال عبر الأساطير المختلفة ، حيث أن المصادر الأسطورية توزع هذه المفاهيم باعتبارها إشارات استبدالية تحيل على أكثر من مصدر يمزج بين الديني والأسطورة، فاستحضار المسيح هنا يرتبط بالسياق العام في النص ، والمؤسس على فكرة العودة "عودة المسيح" وفكرة الانبعاث بعد الموت ، وهو ما تشير إليه الصورة الرمزية اللاحقة " الأخضر في كل البساتين التي أحرقها السلطان والأخضر في كل رماد" وتتضح هنا أسطورة الانبعاث من خلال الاحتراق والرماد .

مفهوم الولادة أو التجدد ورغم تعمّقه في الفضاءات الأسطورية، لا يبتعد عن الواقع الفلسطيني ، إذ انه إعادة إنتاج لهذا الواقع ن" ويتبدّى الرمز الأسطوري " تموز " بتقنيات مختلفة ،يعبّر فيها عن الواقع الفلسطيني المقتول المسفوك دمه ،الناهض بخطى واثقة نحو الولادة والانبعاث، فتصبح القصيدة تبعا لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية" [1]، لكن الأسطورة هنا لا تبتعد عن استلهام المكان باعتباره الموضوعة الخلفية التي تأسست عليها القصيدة،فجماليات الخيال الشعري وما ارتبط به من تأملات لا تنفصل عن الأمكنة سواء تعلّق المر بالوطن الصغير " البيت " أو بالوطن الكبير" الوطن "، كما أن الانفصال عن هذه الأمكنة وجه التجربة الشعرية إلى تأملات المكان ، ويمكن أن تُعتبر الأسطورة إحدى وسائل الشاعر لاستعادة أمكنته وطريقته في بعث عالمه من الداخل ، إذ أن الانفصال عن أماكنه يعتبر موتا بالنسبة إليه ، ولذلك ربط بين الموت والانبعاث وأساطير الخصب المختلفة . وفي قصيدته "تموزوالأفعى " يشخص الشاعر تجربة الصراع القائم على الأرض بالعودة إلى تموز والأفعى

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 31

يقول درويش :

تموز مرّ على خرائبنا
وأيقظ شهوة الأفعى
القمح يحصد مرة أخرى
ويعطش للندى المرعى
تموز عاد ليرجم الذكرى
عطشا ..وأحجارا من النار
فتساءل المنفيّ كيف يطيع زرع يدي
كفّا تسمّم آباري [1]

تتلازم الأسطورة والمكان لإنتاج فضاء دلالي يتمحور حول حركة الصراع في الواقع، فيرتبط كل من تموز والأفعى بهذه الحركة ، ومن خلال المطابقة بين الأمكنة والأسطورة نلاحظ أن مرور تموز على الخرائب،يولّد الخصب، ويبعث الحياة في المكان، لكن هناك ميلاد آخر مفاجئ، إذ يتحول الخصب إلى خراب جديد بميلاد "الأفعى"التي أيقظها خصب الأرض، وهنا يمزج الشاعر بين المرجعية الأسطورية والدينية لتوليد حركة الصراع في المكان، بين الخير والشر، فالأفعى رمز للشر يرتبط في التراث الديني بخروج آدم من الجنة، وعند مطابقة هذه الفكرة بالواقع نكتشف الإشارة إلى المنفى أو هاجس ضياع الأرض/ الجنة ، وهو ما يفسر حضور المنفى من خلال صورة المنفي "فتساءل المنفي كيف يطيع زرع يدي كفّا تسمم آباري" .

وبالاتكاء على الأسطورة والتراث ينتج الخيال الشعري حقلا دلاليا جديدا يشير إلى"وجود صراع بين قوتين،الأولى إيجابية"تموز" والثانية سلبية"الأفعى" لأنها محملة بتراث تدميري"[2]، وهنا يمكن أن نلاحظ كيف يؤثر واقع المكان في توجيه حركة الخيال إلى استلهام النص الأسطوري أو الديني، كما أن هاجس فقد المكان يتكرر في أكثر من مشهد شعري، باعتباره المجال الأوسع الذي تتحرك عبره التجربة الشعرية ، ويكرر درويش نفس الجدلية "تموز/الأفعى" :

وتنهد المسجون كنت لنا
يا محرقي تموز... معطاء
رخيصا مثل نور الشمس
واليوم تجلدنا بسوط الشوق والذل [3]

يرتبط تموز بواقع المكان السجن أو المنفى، ولذلك يفقد دلالة الخصب والبعث ، ليبعث تجربة الضياع"لأن الأرض لا تزدهر في غياب أهلها[4]، كما تتكرر التجربة نفسها عند سميح القاسم إنتاجها بالتركيز على نفس حركة الصراع بين الخير والشر، وعبر جدلية تموز والأفعى :

لشقائق النعمان أن ترتاح
في أفياء أرز الله

---

1- محمود درويش . الديوان. ط1983. ص: 105
2- إبراهيم نمر موس. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 32
3- محمود درويش . الديوان . ص: 106
4- إبراهيم نمر موسى. المرجع نفسه. ص: 34

لدوري أن يأوي لعش
آمن من شهوة الأفعى
ولقلب عشتاروت  أن يرتاح
من ضوضاء طائرة تدمر وردة [1]

لا تبتعد الرموز عن الفضاءات الأسطورية، فالنص يشير مباشرة إلى مرجعيته " لشقائق النعمان ،عشتاروت، الأفعى" إذ أن الرمز الأسطوري يرتبط بفكرة استعادة المكان أو الحياة باعتباره المحور الجوهري لخلفية النص ، وفي شعر عز الدين المناصرة تزخر أسطورة تموز وعشتار بحمولات دلالية متقاربة لا تنصل عن تجربة استلهام المكان وتحويل العودة أو المنفى إلى فعل مصيري يرتبط بالوجود العام والانتماء للوطن الخلفي للقصيدة، "الأرض" ففي قصيدته "من أغاني الكنعانيين" يعود إلى فكرة الصراع القائم على المكان لينسج من خلاله ثنائية الخصب والجدب كجدلية تمتدّ في الزمن والمكان لتلخص مسار الحدث الفلسطيني المعاصر :

الأرض العطشى تشرب في وله قيظَ الريح..
طلتْ السفح دما
من ورك أدونيس المذبوح
وسقتنا ندما
أحببت الموت هنا
حيث أموت وحيدا منفردا...
ما زلت أقارع هذا الخنزير البري
وعلى رأسي ينهمر المطر التموزي
من بطن سحابة
من قلب الغابة
تأتيني عشتار تلملمني [2]

تتوع استلهام الأساطير يركّز على مفهوم الخصب ومن خلاله ينوّع المستويات الدلالية ،فيشير المستوى الأول إلى صراع تموز مع الخنزير البري، وهو جزء من الحكاية الأسطورية الموروثة ،أما المستوى الثاني فيشير إلى امتزاج عشتار بإيزيس، إذ يخلق الشاعر منها مزيجا واحدا قادرا على البقاء "[3]

وهذه المستويات الأسطورية لا تنفصل عن التاريخ العام الذي استمرار الصراع وتحول المواقف بين الإيجابية والسلبية ، حيث أن الشاعر يؤشر إلى ذلك بالزمن والحدث الفلسطيني المعاصر وهو زمن عطش الأرض.

ونلاحظ هنا أن فكرة الانبعاث والخصب تشكّل الرافد الأساسي الذي استوحى من خلاله الشعراء أساطير الخصب ، كما تعكس تعلّق الشاعر بالمكان ، " وقد عدّ يونج تعلّق الإنسان بالأرض شوقا  لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم الأرض وانتظار حياة جديدة

---

1- سميح القاسم. القصائد مج 3. دار الهدى. ط1/1991. ص: 546
2- عز الدين المناصرة . الديوان. ص:58-59
3- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 37

لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض الأم"[1]، وفي كثير من النصوص يتشرب المناصرة الأجواء الإليوتية:

حيث تهب الريح النيسانية

يا إليوت –من أقصى البرية [2]

ومن خلال قصيدته "أغنيات كنعانية يطلّ على قصيدة الأرض الخراب ، وهي تكاد تكون الأجواء نفسها التي استندت إليها قصيدة درويش"الأرض"، لكن المهمّ هنا هو تمحور الشعراء حول أساطير الخصب في مختلف مصادرها. ويستحضر مريد البرغوثي مفهوم الخصب والبعث في قوله :

وتقول لي في الحلم زائرتي الوحيدةُ
أن طيرا حطّ فوق ذراعها
ومضى
وتقول خبّرها بأن الأرض
لن يتفتّق النوار فيها
قبل أن تُخفي المحاريث العتيقة
في سفوح القرية الجرداء
ثم تقول خبّرها
بأن تستوطن الجبل المطلّ على مياه البحر تسع سنين
وتظلّ توقد كل ليل نارها
علّ السفائن تهتدي
وتقول
بحّارون قد وصلوا لقريتنا الصغيرة في المساء
وتشققت في السفح أنسجة التراب
تفتّق النوار
واستعاد السفح مملكة المطر [3]

يستغل الشاعر فكرة الخصب ليطلّ من خلالها على الأجواء الأسطورية دون تحديدها، إذ تقوم الصور الرمزية بمهمة الإحالة على الأسطورة كفكرة مرتبطة بانتظارانبعاث الأرض،حيث أن صورة" يتفتّق النوار"والمحاريث وتشقق أنسجة التراب، واستعادة المطر" تخصّب النص بعلامات رمزية ترتبط بالأنماط الأولية،كما أن التجربة الشعرية المحمّلة بموضوعة الأرض تقوم بدور الموجّه الذي يشحن الدلالة بالفضاءات الأسطورية. ورغم تنوع هذه الموجهات فإنها لا تستغني عن صورة المطر أو الماء، أو كل ما يرمز إلى انتظارعودة الحياة يقول مريد البرغوثي مشيرا إلى مفاهيم الخصب :

تتغيّرُ، يتغير ماء النهر إذا نحن عبرناه
ولكل الأشياء طفولتها

---

1- ريتا عوض .أسطورة الموت والانبعاث .ص: 40

2- عزالدين المناصرة. الديوان. ص: 57

3- مريد البرغوثي .الأعمال الشعرية. ص: 740

أمطار الميلاد تصبّ بأنهار الموت
لكنّ الأمطار أبدْ
من رحم الأم الأولى تبدأ
من قبرك تبدأ
وتصير الإنسان الحجر النارَ
فانهض يا ابن الأمطار الأبدية
واذرع كلّ الطرقات
وتناثر[1] .

ينطلق الشاعر من رؤيا تؤمن بأن الثورة مفتاح التغيير، ولذلك يتخذ من رمزية الموت بداية لطريق التغيير أو تجدد الحياة، فالموت يفقد مفهوم الفناء ويكتسب دلالة جديدة توحي إلى البعث وعودة الحياة، وتأسيسا على هذه الفكرة تمتزج صورة القبر بصورة رحم الأم. وصورة الانبعاث أو تجدد الحياة لا تأخذ من الأسطورة إلا فكرة عودة الحياة،وحين استخدم الشاعر الموت والمطر ورحم الأم رموزا إنما يخلق منها مزيجا أسطوريا يجعل من استمرار الموت استمرارا للحياة. وفي قصيدته رضوى، " فيمزج فيها الرمز الأسطوري"تموز" وعشتار بـــ "رضوى" حبيبته وزوجته التي إن حلت في مكان أخرجت من الأرض نبع ماء كإسماعيل الطفل في صحراء مكة، فيشرب منه اليمام وأهل القرى والقوافل ، لذلك يتوجه الشاعر إليها بابتهال طقسي يستهدف استرضاء الآلهة في صورة المرأة رضوى، فيدعوها إلى أن تضمّ الكون/الطفل إلى حضنها ..ثمّ يضيف إليها بعدا دينيا بجانب بعدها الأسطوري مقترنا بالمسيح"[2] :

لو ألقاك على جبل في التيه وما فيه
إلا أشواك الصحراء ووهج الشمس
لانبعثت للناس من الرمل وجاء الأطفال
ورجال وشيوخ وقبائل
وستجري في الصحراء الأنهار
يتعمّد فيه الأطفال
وتسقي العطشى
يصبح وهج الشمس الشريرة ضوء للعشاق
وعينا ترعى الأولاد اللاهين
يبرق في الأفق البرق الفضي وينهمر المطر
وينبعث البشر
وأصير أنا وتصيرين [3]

لا يكتفي نص رضوى بالأجواء الأسطورية حيث " تكتنز الأبيات بدلالات تنبع من

---

1- مريد البرغوثي. الديوان. ص: 579
2- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 38
3- مريد البرغوثي . الديوان. ص: 275-276

الصياغة اللغوية، ومن قدرة الشاعر على خلق أسطورة جديدة" أسطرة الواقع" وهذا يشكل مزيجا من الواقع المعاش ،والأسطورة في إطارها الموروث ،والبعد الديني في قدرته على التطهير متمثلا في شخصية المسيح ومبدأ التعميد الديني،"[1] كما أن البعد الديني في النص،وإن أشار إلى مبدأ "التعميد" يشير كذلك إلى مصادر دينية آخر يمكن استنتاجها من فضاءات اللغة ، فصورة الانبعاث من الرمال "لانبعثت للناس من الرمال" تحتفظ في الذاكرة بنماذج الميلاد الديني والأسطوري، باعتبار الرمال أو الصحراء رمزا له، يحيل إلى انبعاث أمة من الرمال وإلى تحويل الصحراء إلى مكان شهد التحولات الكبرى في مسار الإنسانية، باعتبارها مسرحا للرسالات السماوية.

وفي مشهد آخر لرضوى،يمزج الخيال بين شخصية رضوى والأجواء الأسطورية المرتبطة بالانتظار، كما أن المزج يمتد إلى العنصر الديني باعتباره رافدا إضافيا يمدّ النص بالقيم التي يتمحور عليها، يقول الشاعر:

على نولها في مساء البلاد
تحاول رضوى نسيجا
وفي بالها كلّ لون بهيج
وفي بالها أمة طال فيها الحداد[2]

يكشف النص عن بنى رمزية توجّه القراءة نحو الفضاءات الأسطورية، فصورة "تحاول رضوى نسيجا" تحيل على مدلول ثقافي مشحون بدلالة أولية ترتبط بالنموذج الأسطوري ، وإذا ما اعتبرنا أن "رضوى" ترمز للأرض الأم أو الحبيبة، فإن هذه الرمزية ترتبط بانتظار العائدين إلى حضنها، وهنا يتحول النسيج، والنول، إلى رموز لغوية تشير إلى بعدها الأسطوري المرتبط بقصة "بنيلوب" عند انتظارها عودة أوليس.ويحدث التواصل بين الأسطورة والمتخيل بواسطة القيمة المعرفية التي تحقق ارتباط الخيال بالنموذج الأسطوري ومزجه بالواقع الاجتماعي والنفسي بالتركيز على فكرة العودة، وهي فكرة يسمو بها خيال الصورة إلى المقدس فيربطها بعودة المسيح،:

على نولها في مساء البلاد
تمزج الخيط بالخيط واللون باللون
في مساء البلاد
تريد نسيجا لهذا العراء الفسيح
وترسم سيفا بكفّ المسيح [3]

بعد التقاط عناصر الموضوع الأسطوري "انتظار العودة" باعتبارها الموضوع المهيمن على دلالة الصورة، يعود الشاعر إلى رافد إضافي لرسم فضاءات دلالاته، "وترسم سيفا بكف المسيح"، وهنا يضيف الخيال إلى الأسطورة العنصر المقدّس، ليجعل من القيمة الفكرية الكامنة في النص قيمة مقدّسة تستند في قداستها إلى جعل العودة إلى الأرض/ الأم موضوعا مقدّسا .

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 39
2- مريد البرغوثي. طال الشتات . ص: 12
3- المرجع نفسه . ص: 13

إن النواة الخفية للمكان،والذي يعدّ من أهمّ المكونات الشعرية في القصيدة الفلسطينية، لا ينعزل عن سياقه الثقافي والتاريخي والاجتماعي، وذلك ما يعني أن النص الشعري وإن شكّل عالما خاصا أو كونا شعريا تمارس فيه الذات وجودها وانتماءها، فإن هذا العالم الخاص يتصل بسياقه الثقافي ويرتبط به ويتحرك في فضاءاته، ولذلك فإن علاقة النص بالمكان ظلت تتحرك في ضوء العلاقة بالواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي، وترتبط بما أبدعه الشاعر من نصوص تمحورت حول موضوعات البعث والميلاد والخصب والرحيل والعودة، ولو تأملنا هذه الموضوعات فإننا نجدها ترتبط بأساسيات فكرية تتمحور هي الأخرى حول الوجود والمكان، أي ما يحقق التلازم بين الأرض/الوطن والوجود بمفهوم الانتماء لهذا الوطن والانبعاث في تفاصيله وسياقاته المختلفة. وفي ضوء هذه المقاربة فإن موضوعات الخصب والانبعاث والعودة للأرض، الأم يمكن ملاحظتها في كلّ العناصر والرموز التي تستلهم الأسطورة مباشرة أو تكتفي بالتلميح إليها، يقول محمد القيسي[1] :

لوأنها الرياح في مدينتي
تكنّس الغبار عن رفوفها
وتغسل اليباب بالمطر
وتبعث الحياة من خريفها

يعود النص إلى مفهوم الخصب، لكن دون الاعتماد المباشر على الأسطورة، وإنما يسند هذه الدلالة الأسطورية إلى أفعال لغوية، إذ تقوم الرياح بمهمة تجديد المكان وبعث الحياة فيه، ومنذ البداية يشير الشاعر إلى حلمه بعودة الحياة في المكان" لو أنها الرياح في مدينتي" وبعد هذا الافتراض تدخل مخصّبات جديدة تسند إلى الرياح " تكنّس الغبار" دلالة التجدد ، وتغسل اليباب بالمطر" دلالة الخصب وأخيرا لتعلن بعث الحياة" . فكل البعاد الدلالية المتمحورة حول التجدد والخصب، تعتمد على فعل الطبيعة " الرياح " وبهذا التحويل تكتسب اللغة بعدها الرمزي الذي تتداخل في مستواه الأسطورة بالدين، ليكشف الرمز اللغوي " الرياح " عن سياقه الثقافي والواقعي، وهنا يدخل السياق التاريخي الذي ولد فيه النص ليمنح الرمز أبعاده وخلفيته الثقافية، فالرياح رمز الثورة تتقاطع في هذا المستوى مع النص الديني " وأرسلنا الرياح لواقح" كما تتقاطع مع نص الأسطورة "البعث"،فجملة المقاربات السابقة تشير إلى طبيعة التكوين الداخلي لبنية الرمز، وعلاقته بالخارج ونعني به السياق التاريخي والثقافي والنفسي، ولا ننسى هنا فكرة الحلم الفردي في بداية النص"لوأن الرياح". فالربط بين بنية النص ممثلا في الأسطورة والرمز والسياق الخارجي "السياق التاريخي والثقافي والواقعي والنفسي" يفتح النص على "التأويل في حدود إمكانيات الدلالية للبنية، وكشف فضاءات المعاني السياقية، فاللغة ليست مجرد إشارات إنما هي علامات ورموز لشحنات شعورية وأحاسيس وانفعالات وجدانية "[2].

ولمّا كانت قضية المكان في مختلف تصوراتها، الرافد الأساسي للتجربة الشعرية فإن الشاعر حولها إلى بحث عن جذوره في المكان، ولذلك فإن أساطير الخصب والأمومة والأنبعاث والطوفان..تعدّ من المصادرالأساسية التي يبني بها ومن خلالها الشاعر تصوراته

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية. ص: 45

2-عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص: 36

لعلاقته بأمكنته:

يا أول الروح التي كانت هنا منذ القديم
في دوالّ ظلنا في وردة أعلى من الطوفان
في زوادة العصفور والمحارب البحري
في أسطورة التكوين بعد الموت
قبل الموت في الصوت الذي يمتد أفقا
في المساء الرحب كي تطير خيلنا كي نقطف
الرؤيا ونغري قلبنا[1]

يتمسك الشاعر بمفهوم بداية الروح أو الجذور الأولى للذات في المكان، وهنا لا يوقفها عند حدود الأسطورة، بل إنه يبعث التجدّر في أرضه من السياق الثقافي العام الممتدّ فيما تشير إليه أساطير التكوين أو قصص "الطوفان"، وهي أحداث يستثمرها خيال الشاعر ليخصّب النص بالمرجعيات الأسطورية والدينية ويهيء لها من الصور ما يمكّنها من الإحالة على موضوع تجدّد الحياة، حيث أن بداية التكوين أو قصّة الطوفان تؤكّد إمكانية التجدّد والانطلاق الجديد نحو الأرض، كما تؤكّد دورة الحياة عودة التائه أو المنفي إلى جذوره وهويته .

إن فكرة العودة أو المنفى أو الانبعاث تختزن موضوعة علاقة الذات بالمكان من حيث هو انتماء وهوية، وهذه الموضوعة تجد لها صدى معادلا في أساطير الرحيل والخلود وصور الأمهات أو الحبيبات التي تنتظرن عودة الابن أو الحبيب، ولذلك حاور النص الظلال الأسطورية لهذه الموضوعات ،ففصّل أحداثها أحيان واختزلها أخرى، ومن صور الانتظار الأسطوري للعائدين يستحضر محمد القيسي من الأساطير الكنعانية قصة "دانيال وأقهات" [2]، ليصوّر معاناة الانتظار، يقول في قصيدة أقاهات المريضة[3] :

اليافع الأخضر،
جلب الأقراط لي من بحر إيجة
جاب الأرض وصاغ تاجي
الباحث في فهرس الأربعاء

---

1-إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 533

2- من الأساطير الكنعانية ( دانيال وأقاهات): أقاهات هي زوجة دانيل في الأسطورة الأوغاريتية المسماة "أسطورة دانييل الفنيقية" ويعتقد أن دانييل كان ابنا لأحد صغار الملوك الكنعانيين، وقد نذره والده منذ الطفولة إلى الإله"إيل"،ويفرض عليه النذر أن يناضل على الدوام من أجل إلهه دون ملل وقد تزوّج "أقاهات " وهي فتاة من صور أو صيدا، وقد أحبته حبا جما، كما جاء في كتابة "التوراة الكنعانية".صدر الأمر لدانييل بتدمير هيكل لبعل ، ليقيم مكانه هيكلا لإيل وقد ذهلت أقاهات ،حين سمعت بالنبأ.بعد رحيله ورد إليها نبأ مقتل زوجها في قتال غير متكافئ. وعرفت هذه الأسطورة من خلال اكتشاف شعر أقاهات، التي جلست عبر صلواتها وأناشيدها تنتظر مبتهلة إلى الإله إيل أن يعيد دانيال إلى الحياة من جديد، وكان هناك اعتقاد شعبي بمثل هذه القدرة لدى إيل. وأناشيد أقاهات كانت تنشد للمحزونين الجالسين في البيت، خاصة خلال أسبوع السهر على الميت. هذه الأسطورة وردت في كتابة" التوراة الكنعانية" من خلال النصوص المكتشفة في رأس شمرا تحت عنوان : أقاهات أناشيد للسهر في الليالي الحزينة" :

عن : محمد القيسي . ثلاثية حمدة : ص:338

3- محمد القيسي. نفسه . ص: 339 -349

على نوارس قديمة
على قميص أزرق
ساهما أتتبّع خيط الدخان من أصابعي
إلى حدائق وأرخبيلات لا أعرفُ...
يداكِ نص مكتوب بنقوش ناصعة
من جبليْ جرزيم وعيبال

يمكن الملاحظة أن المشهد الأسطوري لا يتضح إلا من خلال الحاشية التي تحيل علة أصل القصة الأسطورية ، بينما يكتفي النص بالعنوان الذي يشير إلى نشيد أقهات والبكائية التي ترافقها منتظرة عودة زوجها أو بعثه من جديد، فالأسطورة في بعض تفاصيلها تشير إلى التضحية والمقدّس والعودة، ولذلك فإن النص ركّز على مجموعة بنيات رمّز من خلالها إلى الخصب والرحيل، فصورة اليافع الأخضر" تبعث دلالات القوة والتجدد ، وهو ما يتطابق مع حلم الزوجة بعودة زوجها من خلال ما ردّدته من ابتهالات،وهنا فإن القصّة الأسطورية تلتقي مع رغبة الذات الشاعرة في العودة إلى الوطن،ومن ثمّ فإن المكان/الوطن ارتبط في الخيال الشعري بموضوعات الأساطير التي تروي قصص التيه والعودة ورغم تأكيد الهامش على أسطورة محدّدة، فإن النص في المقابل مفتوح على مصادر متنوعة متنوعة من خلال الإشارة إلى "بحر إيجة" الذي كان محطة لأسطورة تيه وعودة أوليس في الملحمة الهوميرية.

إن العلاقة بين المكان والأسطورة يحكمها عامل جوهري في النص الشعري تحرّكه الرغبة الذاتية في العودة أو في استرجاع المكان ومن ثمّ فإن المكان في حدّ ذاته هو ما يثر هذه الرغبة، وبوصف الأرض/الوطن أما أو حبيبة فإن علاقة البعد والقرب عنها يظلّ من البواعث الرئيسية الداعية إلى استلهام القصةالأسطورية وتوظيفها شعريا،فالشاعر عندما عندما يلجأ للأسطورة إنما يتجه إلى استعادة المكان من خلال مشاهد التضحية أو الخصب،أو الرحيل، وهذا الاختيار تحرّكه رغبة داخلية وانفعال عميق تأثر بهواجس الخوف من فقد الوطن والتي استقرت بأعماق عبر المسارات التاريخية والواقعية التي عاشها، ولذلك فإن صورة الأم أوالحبيبة الأسطورية رافقت مشاهد المكان في النص الشعري.

ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال الإشارة إلى المكان الفلسطيني: " يداكِ نص مكتوب بنقوش ناصعة من جبليْ جرزيم وعيبال"، ففي مختلف المشاهد الأسطورية يظلّ المكان حاضرا بصورة أو بأخرى باعتباره مصدر الاستلهام الأول، وفي ضوء هذا التصور نجد أن ثلاثية حمدة، وإن ارتبطت بتجربة خاصة بالقيسي( وفاة والدته ) فإنها لم تنفصل عن التجربة العامة الخوف من ضياع الأم /الأرض، ولذلك يتكئ حمدة على تنوع أسطوري بمرجعيات كنعانية وفرعونية وفنيقية من أورورا وممنون إلى دانيال وأقهات وفي كل هذه المرجعيات يتحرّك المكان ويتنفس الخصب، والحنين والتضحية والقداس، تحت رقابة حضور أنثوي يكمّل تشكيل حمدة الأم أورورا، حمدة بيت الطفولة وحمدة تاريخ وذكريات المكان،وحمدة ممنون المفجوع في أمه وهذه الأبعاد الأسطورية لا تنفك تسترجع المكان جغرافيا ونفسيا، تسرتجعه حيا في ارتاباطه بقضايا الإنسان،المجتمع الانتماء القرب البعد الفقد،وعبر كل التنويعات القابلة لدمج الأسطورة بالمكان يقول القيسي :

وليكن أول الكلام

هذه الغزالة
أول الحبر وآخره
مثل جرس لا يقرع
أو سمان مهاجر
هل يعوزها صخرة لتفيق
فلأكن يا إلهي أول الملائكة
وللأرقْ أول الأباريق
وأول الصلوات
على أجمل ما يسحبه
التراب مني
ويتركني ترابا ناطقا
من دون ما آية
أو سلّم إلهي
أول كلامي حمدة
أول هذه التغريبة صوت اليمام
وهذه السحابة لتهطل مدرارة
كفاتحة الأولياء
آمين.[1]

يتمازج البعد الواقعي بالبعد الأسطوري،ويتداخل الحدث الخاص" موت حمدة" بالحدث العام التراب/ الأرض ، ومن خلال العلاقة بين التراب وحمدة يهيء الشاعر نصّه للنشيد الجنائزي، فالأجواء الجنائزية التي يستحضرها الشاعر أشبه ما تكون بالطقوس التي تجمع بين لغة المرجعية الدينية " جرس يقرع، الصلوات ، فاتحة الأولياء، الملائكة.." والمرجعية الأسطورية التي توحي إلى الطقوس الأسطورية دون الإشارة تحديدها " هذه الغزالة أو الحبر وآخره، هل تعوزها صخرة لتفيق، لتهطل الأمطار مدرارة"، وبين المرجعيتين يستحضر النص جدلية الحياة والموت،فكأن موت حمدة الأم بداية حياتها أو استعداد لبعثها من جديد، ولذلك ينتهي المقطع بالابتهال للسحابة إعلانا لبداية البعث"وهذه السحابة لتهطل مدرارا"، ومن هذا المشهد المرتبط بواقعية الحدث ممثلا في وفاة حمدة الأم، يدخل النص في عملية التحويل الأسطوري، ولذلك يحوّر الشاعر في الأسطورة تمهيدا لبعث حمدة الأم في صورة "أوروا"، إذ أن الأصل الأسطوري يقول أن الابن هو الذي يبكي أمه ، غير أن الشاعر يقلب المشهد ليربط الخاص بالحالة العامة حيث "تقول الأسطورة أن "ممنون" بطل ميثولوجي من مصر شارك في القتال إلى جانب الطرواديين وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة المصرية فكان كلما نزل عليه الندى في الصباح وطلعت الشمس يصدر أنغاما ،وتقول الأسطورة إن الندى هو دموع "أورورا" أم "ممنون" تذرفها حزنا عليه.

أما في النص فأورورا هي التي تموت وممنون هو المغني الذي يعدّ قبرها ويبكيها بالندى عبر أجناس من الكتابة المختلفة المتآلفة، وعودة إلى أشكال من الغناء والندب الشعبي

1- محمد القيسي. الأعمال الشعرية ج2. ص: 112

الفلسطيني والأمثال أيضا في محاولة للإمساك بروح هذا الفن العفوي البسيط والعميق في آن ترد في النص أسماء لمدن وبلدات وقرى فلسطينية"[1].

هذا التحوير الذي أدخله الشاعر على أصل الحكاية الأسطورية يحول مشهد الأم اورورا إلى تأملات كونية مصدرها دافع داخلي من خلاله يحاول الشاعر استعادة الأم /المكان، ولذلك فإن الحنين الذي حرّكه واقع المنفى ضاعف إحساس الفقد عليه،وموت الأم الحقيقية رأى فيه مشهدا مضاعفا لفقد الأم الأرض التي يجمع بينها وبين صورة الأم المفجوعة بفقد ساكنها وابنها :

أورورا
وحدها في المساء الأخيرْ
أضلعي مسند وجفوني سريرْ
وحدها زهرة البيلسان
حوّمت في المكان عميقا
وجالت على خدّها دمعتان
وحدها كانت الريح تنأى
وتدخل بيت الأمان [2]

يوحّد الشاعر بين "أورورا" الأسطورة و "حمدة" الأم، والمكان، ولذلك فإنه في تصوير مشهد "أورورا" النائحة يبعث من خلالها صورة الوحدة الشاملة التي تلف المكان والانسان، وكأنه صمت كوني يخترق سكون المكان وعزلته "وحجها في المساء.. أضلعي مسند وجفوني سرير"، نلمس هنا إحدى المفارقات التي اعتمدها الشاعر بحيث تتحول أورورا من صورة المرأة المفجوعة إلى صورة المكان الذي هجره أهله، وتدخل هنا صورة الحنين للمكان الأليف لتعمّق جنائزية الفاجعة وهو ما يؤدي إلى بعث رؤيا أشمل تتعمّق من خلال تجربة الموت في تجربة فقد المكان:

ممنون
لم أمت من قبلكِ لأحظى بنداك
لم أمت من حربة أو غربة حتى أراك
لم تشيعني إلى الشمس يداك
ولذا ظل نهاري يابسا دون حراك
جبت هذا الفلك حتى أبتُ وارتبتُ
لم أصل نهرا
ولم تكتب تعاليمي على لوح وهاكْ
سرد أيامي هنا
ورد أيامي هناك [3]

---

1- المغني الجوال . ص: 119
وانظر الإشارات الواردة في مقدمة : محمد القيسي. ثلاثية حمدة.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1 – 1997.ص: 6

2- محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: 114

3- محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص: 115

يركّز النص على أسطورة ممنون وأمه، ليتحوّل الصوت الشعري الخاص في الأساس إلى حدث خاص"موت الأم" وإلى سيرة عامة تنسج من الأسطورة صوتا فجائعيا يبكي الوطن/ الأم، ولذلك فإن التفجع الذي يردّده ممنون يشير إلى السيرة الذاتية ورحلة التيه من خلال افتقاد الوطن "لم تشيعني إلى الشمس يداك" ، ويتحوّل موت الأم إلى فضاء جديد يروي سيرة المنفى والبحث عن الأم الوطن " جبت هذا الفلك حتى أبت وتبت" . فالشاعر "يخلق منذ البداية مستويين للوجود المستوى الأول هو مستوى الحياة التي عاشها وعاشتها أمه، وكل المفقودين، والمستوى الثاني هو مستوى الكينونة التي تعلو على مستوى الحياة البشرية في أوصاف معممة تجعل صوت الشاعر صوتين: صوت ممنون الأسطورة ، وصوت الشاعر الواقعي،وتجعل صورة الأم صورتين تلك الكنعانية الخالدة خلود الأرض وتلك الفلاحة الفلسطينية التي اهترأ عمرها في المخيم"[1] .

إن نص الأسطورة، عندما يشتغل على مستوى الذات يفضي إلى عوالم الشاعر التي يطل منها على واقعه ووجوده، ولذلك فإنه يرى عالمه مقسما بين واقعين : المنفى باعتباره مكان الشتات وهو ما يرادف في خيال الشاعر معنى الموت والفناء، والوطن باعتباره عالم الحلم ومستقبل الذات وهو ما يعادل العالم البديل والوجود الآخر،ومن خلال نص الأسطورة يتجه الخيال إلى تقسيم العوالم إلى وطن ومنفى، وبذلك يختصر عالمه الداخلي في كل الموجودات التي يطل من خلالها على الأم /الوطن، وهذه الرؤيا هي التي توحّد الموجودات، أو هي وحدة الوجود، فأورورا تتماهى في كلّ العناصر:

لتأخذ اسمك الأشجار
ولتنحن السنابل
لينتبه هذا الفضاء
وليتسع قليلا لحزني
لهذه البئر العميقة
بعد نوم أورورا الأخير
ليترفق تراب هذي الأرض
وسائد لغيمة أورورا المتعبة
وأنا آوي إلى حديثي
وأروي قرنفلة المنفى
يابسا ورقراقا
لتنحن العواصف ورؤوس الأشياء
ولتنحن القاطفات التعبات
قاطفات الزيتون في جبال بئر زيت
لينحن المخيم لأورورا أرملة الكائنات
سيدة الهجرات المتتابعة [2]

يقتفي الشاعر أثر المكان في الأشياء ، إذ تتوحّد الأم بمعالم الوطن " لتأخذ اسمك

---

1- محمد العامري. المغني الجوال.ص: 229

2- محمد القيسي. الأعمال الشعرية ج2. ص: 116- 117

الأشياء" وتحضر الأم /الوطن في كتابة ضدّ المنفى ، فالعلامات البصرية عندما توحّد بين الأشياء والأمكنة تحوّل نسيج الأسطورة إلى رؤيا شاملة تطلّ من خلالها الذات الشاعرة على وجودها الخاص وعالمها الداخلي المتوحّد بالوطن الأم، "فالتفاصيل البصرية تشتغل في مرآة الشاعر حتى لتغدو في نسيج شعره كأنها أسطورته خليطة بالمرأة والمنفى والمدن الغائبة"[1].

إن نص الأسطورة يصبّ في فضاءات المكان الفلسطيني ويختزل موضوعاته الموزعة على ما تبعثه الأساطير من قضايا تتعلّق بالمنفى والوجود والموت والعودة، ولذلك فإن الرمز الأسطوري وإن كان مدخلا إضافيا لتصوير معاناة الفلسطيني وفاجعته في المنفى وفقد الوطن، فإنه ينتقل من هذه الدائرة الدلالية إلى أخرى أشدّ عمقا في ارتباطها بالمكان الفلسطيني، عندما يتحوّل هذا الارتباط إلى موضوع مركزي يتعلّق بالوجود، ولذلك كانت موضوعات البعث والخلود والموت من المخصبات الرئيسية التي ركزت على أساطير الخلود. ولذلك فقد ارتبطت هذه التجارب الأسطورية بحاضر الشاعر وواقعه، وما دامت مشكلة المكان هي هاجسه الأول، والوطن الخلفي للقصيدة، فإن علاقة الأسطورة بالمكان شكّلت البعد الأول للنص الشعري، باعتباره من المخصّبات التي تنتج فضاء التجربة، ولذلك فإن الشاعر حين يوظف الأسطورة محمّلة بفضاءات المكان،ولذلك فهو حين يستخدمها "لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كاملة في لحظة التجربة ذاتها،و ليست راجعة إلى صفة الديمومة لهذه الرموز ولا إلى قدمها[2]. ولمّا هاجس الخوف من فقد المكان من المثيرات الأساسية لموضوعات المكان في القصيدة، فإن حضوره ترافق بالعودة إلى الأساطير المرتبطة بالرحيل والمنفى، ومن الأساطير اليونانية يستحضر الشاعر بعضا من أحداث الأوديسا ممزوجة بالتراث الإسلامي مستلهما فيها مأساوية الرحيل وآلام النفي والغربة:

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحار، ولكن لم يسافر
لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال
يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك بالآلي
أنا لن أسافر .. لن أسافر
لن أسافر
يا أمنا انتظري أمام الباب..إنا عائدون
هذا زمان لاكما يتخيلون...
بمشيئة الملاح تجري الريح...
والتيار يغلبه السفين[3]

---

1- محمد العامري . المغني الجوال . ص: 104

2- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص : 199 .

3- محمود درويش. الديوان. ص: 114/133.

يؤلف البناء الأسطوري بين مجموعة معطيات تركّز على دلالة رفض الرحيل والتمسّك بالوطن، ولذلك يعتمد الشاعر على مزج الأساطير وتخصيبها بأحداث ورموز مكانية إضافية مما يسهل إخضاع الرمز لمنطق السياق الشعري، فمن ناحية نجد شخصية "ابن عوليس تلماك" في نموذجه الأصلي لا يحتمل الانتظار فيقرر الإبحار بحثا عن والده، بينما يغير درويش الحدث الأسطوري إلى النقيض، فيرفض السفر، ليتمسك بالأرض، بل إن التمسّك بالمكان يرتفع إلى مرتبة التمسّك بالمقدّس ، والذي يبرّره من خلاله الاختيار "اختيار البقاء" لترمز صورة الصخرة إلى الوطن "يا صخرة صلى عليها والدي.. أنا لن أبيعك...لن أسافر"، وبذلك تجمع الصورة بين الأسطورة والمكان لتتحوّل الصخرة إلى رمز كلّي يدلّ على الأرض ويتمسّك بالعودة إليها، وإضافة إلى المعنى الناتج من القراءة الأولى يعود الشاعر إلى صورة الأم المنتظرة بوصفها معادلا موضوعيا إضافيا لدلالة التمسّك بالأرض، " يا أم انتظري أمام الباب إنا عائدون"، وبهذه الإضافات ترتبط في الصورة مجموعة إشارات "عوليس، ابن عوليس،الأم ،السفر،العودة"، ومن خلالها يبدو أن النص"مشحون بأبعاد نفسية حادة التقابل"[1] إذ تحضر ثنائية العودة والرحيل، باعتبارها البنية الأساسية التي توجه دلالات الرموز، فالسفر بكل ما يحمله من أبعاد يعكس تجربة الضياع والانفصال عن المكان بينما تتوجّه تجربة العودة إلى الحلم الذاتي والجماعي الذي تصوره صورة الم المنتظرة، وهنا تقودنا الدلالة إلى اكتشاف الرمز الأسطوري الغائب ممثلا في شخصية "بنيلوب" وعلاقتها بعودة عوليس ورحلة ابنه تلماك للبحث عنه.

ونجد هذه الصورة تتكرر بشكل متقارب من حيث طبيعة الأسطورة وعلاقتها بالتجربة الشعرية المؤسسة على ثنائية الرحيل والعودة، ففي قصيدة "أبي" يعود الشاعر إلى نفس المنطق " التمسك بالأرض"، مستحضرا شخصية "أوليس"، الذي طال غيابه عن بلاده بعد سقوط طروادة وكان مصيره التيه في البحر رابطا سببه بالسفر وهجرته وطنه، فتآمر على زوجته وملكه الطامعون. ولقد استطاع الشاعر أن يسيطر على الأحداث المختلفة للأسطورة، فلم يغرق في تفاصيلها بل اكتفى بذكر الحدث العام:

كان أوديس فارسا..
كان في البيت أرغفه
ونبيذ، وأغطيه
وخيول، وأحذية
وأبي قال مرة
حين صلى على حجر
غض طرفا عن القمر
واحذر البحر... و السفر [2]

تلك هي ميزة الإفراد التي يؤسس عليها البناء الأسطوري، حيث يومض "أوليس" وميضا يثير كل العلاقات التي ترتبط بهذه الشخصية الأسطورية، ذويصبح حضورها مثارا للدلالات التي يشير بها الشاعرإلى حالته، وهي الإحساس بالضياع، وهاجس الخوف من فقد الوطن والذي تحول إلى هاجس عام، يغذي فكرة التشبث بالأرض ، وفي هذا يقول درويش

1-مجموعة دراسات. زيتونة المنفى. ص: 79

2- محمود درويش. الديوان. ص: 127.

رابطا بين رحلة عوليس ورحلة الفلسطيني "رأيت السفينة ذاتها التي حملت أوليس تحمل أحد أحفاده الجدد في القرن العشرين وعادت من الشاطىء الشرقي للمتوسط إلى أصلها في كريت هزتني الدلالة الجارحة لهذا التيه الذي لم يجد له شاطئا غريبا فعاد إلى المرفأ الأول دون أن يتدخل أي إله في اللعنة التي قدمها إله آخر ضد هذا البطل الرحلة مليئة بالجراح وبالشعر أيضا ، ولا أعرف متى يرسو هذا التائه الفلسطيني ولا أعرف إن كان جرحه سيلد بيروتا أخرى أو قدسا أخرى ؟لكني أعرف أن هذه الرحلة أعظم رحلات البحث البشري عن مصير حر[1].

تجربة الضياع أو الرحيل باعث للتفكير في بحث عن نصير أو استلهام أسطورة المخلص ويتحول البحث عن الخلاص إلى بحث عن خلاص بتحرير المكان، وهنا يستحضر جمال قعوار أسطورة أوديب ويشكل من خلالها صورة للخلاص الجماعي ، يقول :

جثم الوحش على صدر المدينة
وأشاع الرعب فيها
أين أوديب يخلص ساكنيها
ويهدي لأهاليها السكينة
نحن يا أوديب
أجيال الخيارات الحزينة
بطل أردى أباه
بطل ضاجع أمه
بطل باع حماه
بطل خان المهمة
بطل بالخزي لوّث مسار الحب
واسترضى إله الشرّ
واستلهم إغراق السفينة
من ترى ينقذ من أوديب
أطلال المدينة [2]

يأخذ النص من قصة "أوديب" ما له علاقة بالمكان، فهو هنا البطل المخلص، الذي يقوده القدر إلى تخليص المدينة من الوحش الرابض على أبوابها والعلاقة بين الأسطورة والمكان تتجه بالدلالة نحو إنتاج مفهوم التحرر، ويبدو للوهلة الأولى انه موقف سلبي من منطلق الاعتماد على الغير للتحرر، لكنه قد يصبح استصراخا، أو بحثا عن بطل يقود مسيرة تحرير المكان ومن خلاله تحرير الإنسان.

وبمتابعة تطور شخصية أوديب في النص، فإن الشاعر يحوّله إلى قناع يتوجّه من خلاله إلى نقد الواقع السياسي السائد، وبهذا يتحول من مفهوم البطل المخلص إلى تصوير مختلف يجعل من الوجه الآخر للشخصية الأسطورية سببا في ضياع المكان،فعندما يعلن الشاعر:" نحن يا أوديب أجيال الخيارات الحزينة" ، فإنما يوظف الضمير " نحن " للفصل بين

1- شاكر النابلسي .مجنون التراب . ص: 471
2- جمال قعوار. الأعمال الشعرية. ص : 410

حدثين وزمنين وشخصيتين، حيث يميز بين "أوديب" المنتصر على الوحش ومخلص المدينة، وأوديب الذي جلب اللعنة للمدينة، وهو الذي يحدد النص علاماته من مصدرها الأسطوري "بطل أردى أباه، بطل ضاجع أمه " ويضيف لهذه السلوكات الأصلية في الأسطورة إشارات معاصرة توحي إلى الواقع المعاصر بتعداد أسباب الضياع "بطل باع حماه، خان المهمة، أغرق السفينة ..."، وبأسلوب الأقنعة يجعلنا الشاعر في مواجهة نموذجين، نموذج يشكل حلم الشاعر في الخلاص واستعادة المكان من مغتصبه، ونموذج معاصر كان وراء ضياع الوطن. ومن هذا التصور فإن الشاعر يتجه إلى إنتاج معرفة تنتقد الواقع، وتقوم على رؤيا تتصور الخلاص في البحث عن نموذج جديد من خلال فهم سلبيات السائد .

وفي قصيدته "راية في القلب" يشكّل إبراهيم نصرالله علاقته بالمكان من خلال مجموع ثنائيات تتداخل بين الموت والخلود ، والحضور والغياب ... وعبر مسارات القصيدة يمزج بين أحداث أسطورية ودينية تتنوع بين عوليس وميدوزا وجلجامش، ويتجه بهذه الأساطير نحو تصور للوجود والخلود يستند إلى رفض الموت والزوال ولذلك يجعل منه موضوعا شعريا ومبحثا يتخيل الموت مجسدا في ضياع الوطن وفيما تعرّض له الإنسان الفلسطيني المعاصر من ضياع وقتل، ولذلك يصور الموت مخلوقا خرافيا يربطه بواقع الاحتلال ويلفه بالسواد :

تسللتَ من أين
أينَ ولدتَ؟
وكيف تكاثرتَ
وكيفَ استطعْتَ
أن تغافل أجدادنا ؟
كيف غافلت آدمَ؟
كيفَ تسللتَ بردا إلى صدر حواء ؟
فكيفَ قطعتَ أناشيدنا ؟
كيفَ باغتَّ تموز ؟
كيف تخفّيت في ثوب أفعى؟
وغرّبتَ جلجامش البابلي عن الغد والخطوة القادمة
وقوّضت أسوار أور لتُصبح يا موتُ من بعدها عاصمة؟[1]

يتجه النص إلى إنتاج فضاء الموت من خلال تحويل هذا الفضاء إلى امتداد لتساؤلات الذات عن سر هذا الموت الحاضر في يوميات الحياة،ولذلك يوَجّه الخطاب إلى الموت في حدّ ذاته ويتحوّل السؤال إلى إثارة مسألة البحث عن سرّ الموت مرتبطا ببداية الخلق "أين ولدت؟ وكيف تكاثرت؟ كيف غافلت آدم .. تسللت إلى صدر حواء؟ ".هذه التساؤلات حول الموت تختزن في الذات الجماعية سرّ البحث عن الحياة ، إذ أن الموت اليومي المتكرر في الحياة الجماعية يحّول المكان سكنا له ، فالخراب الناتج بفعل الاحتلال يبعث الإحساس بفقد الحياة في المكان ليصبح البحث الواقعي عن حياة آمنة باعثا للبحث عن سرّ الخلود واستلهام

1- إبراهيم نصرالله. الأعمال الشعرية . ص: 567-568

أسطورة جلجامش وموت تموز ، حيث أن الرموز التي يستند إليها الشاعر في آخر المقطع لا تنفصل عن ثنائية الحياة والموت "كيف باغتّ تموز " كيف تخقيت في ثوب أفعى غربت جلجامش.." إن فعل الموت بفقد المكان هو المفجّر الأساسي لأسئلة الشاعر الذي لا يري في المكان إلا مرادفا لعالم سفلي، وغياب الفلسطيني عن أرضه معادل لغياب جلجامش عن "أور"إذ أصبحت عاصمة للموت في غياب ملكها .

موضوع البحث عن الخلود وإن ارتبط بأسئلة حول كنه الموت وسببه لا يتعمق فيه الشاعر باتجاه أسئلة الوجود ومزج الفلسفي بالشعري، بل إن هذه الموضوعة تحاول تجاوز واقع الرحيل والنفي والعودة إلى ما يثيره سؤال المنفى من موضوعات تعكس الانتماء للأرض باعتبارها النواة الخفية التي يتحرّك فيها الخيال الشعر، فنص إبراهيم نصرالله يعود في كلّ مرة إلى قضية المنفى باعتبارها معادلا للموت :

سقطتْ من يد الموت وجهته ... وأعاصيره
قال إني العدوّ وما من صداقتنا الآن بدْ
قال "عوليس" : لا
هتفَ الموتُ فلتتسع خطوتي
وليكن حقلكم رمل نجدْ
وليكن وجه فينوس في الحدقات رمدْ[1]

في محاورة الموت يتجه الشاعر إلى اختلاق معادلة لغوية بين الموت والعدو وهذه المعادلة التي ينتهي إليها لا تخفي بعدها المرتبطة بالمكان تحت الاحتلال، ومن هذه المقاربة يوجه إنتاج فضاء الموت إلى موضوع فقد المكان بالنفي أو بالاحتلال، ومهما كان شكل الفقد فإن صورة الرحيل لا تغيب، فالإشارة العابرة لـــ"عوليس"، استحضار لموقف رافض لهذا النفي، مادامت قصة بطل الأوديسا تنتهي بالعودة، غير أن الخراب والتيه والموت بصفة عامة يظل ماكثا في المكان ما استمرّ الغياب "وليكن حقلكم رمل نجد..وجه فينوس رمد" .

وعبر هذه الفضاءات الأسطورية يحضر المكان الفلسطيني محمّلا بالإشارات التي تعكس العوالم الداخلية لحضورالأمكنةفي صور تتمازج فيها الأبعاد الأسطورية والدينية والاجتماعية، كما أن خلفية فقد المكان أو البعد عن الأرض/الوطن، تظل الموضوع الجوهري المستلهم لتلك الأبعاد، فتجعل من عودة جلجامش بعشبة الخلود عنوانا لانتظار عودة الحياة ونهاية رحلة الموت :

وخلف أريحا
جبال أنادي فآتي وتأتي...
وكلّ الجهات منازلنا
ولو شاء جلجامش البابلي لردّكَ عن روحه وحدها
ولكنه عاد بالعشب عاد لنا كلّنا
غافلتْهُ الرؤى لحظة إذ رأى الموت يهزم "أور" بأكملنا
هذا صدى "أور في روحنا ويَعْبَدُ تخضرّ داخلنا
وعكّا تردّ الغزاة هناك بسيف من الموج أو ضلعنا [2]

1- إبراهيم نصرالله . الأعمال الشعرية. ص: 577
2- إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 587-588

موضوع العودة يمتدّ إلى إنتاج فضاءات الموت والخلود ، على اعتبار أن هذين الفضاءين يتحركان بالذات في المكان، فمن خلال تحويل الخطاب إلى "الأنا" تعود الذات المتكلمة إلى منازلها "وخلف أريحا جبال أنادي فتأتي وآتي"، ونلاحظ هنا كيف تتماهى الذات في المكان"آتي وتأتي" فيشترط للتوحد عودة الحياة التي تستلهم عودة جلجامش بعشبة الخلود "ولكنه عاد بالعشب عاد لنا كلنا " وفي هذه العودة رفض للزوال والفناء ، وتعلن المقاومة للبقاء في المكان " هذا صدى أور في روحنا" وفي استمرار المزاوجة بين الذات والمكان، فإن المقاومة تتوحد فيهما بعودة الحياة لكيليهما "ويعبد تخضرّ داخلنا ..وعكّا تردّ الغزاة .." إن التماهي الذي يتحقق –في التوحيد بين الأمكنة:"أور، أريحا، يعبد،عكا" والذوات: جلجامش، الأنا، والنحن– ينقل شعرية المكان إلى مستوى يعيد إنتاج الموضوع الفلسطيني المعاصر عبر مفاهيم البعث والموت والخلود، ولذلك يتكئ النص على لغة وشخصيات الأساطير باعتبارها مفاتيح تنتج تداعيات المكان وما ارتبط به من موضوعات تمحورت حول صياغة علاقة القرب والبعد أو العودة والمنفى شعريا .

## III الدلالة الدينية

### 3-1 المكان و المقدس

انفتاح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدّس باعتباره رمزا دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية، وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة، فإن الدراسة تقتصر على ما له علاقة بالتأملات في المكان والتي ترتكز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة، حيث أن مفاهيم القرب والبعد، والعودة والنفي والهجرة والرحيل ظلت حاضرة في الذات الشاعرة باعتبارها تجربة خاصة وعامة ارتبطت بالواقع التاريخي والسياسي وبصورة عامة بطبيعة الصراع القائم على هوية المكان.

ومن ثم فإن مفهوم المقدّس يرتبط بالعلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي يعتبرها مصدر انتمائه وجذوره،وعنصر كيانه ووجوده ولذلك فهي فردوسه المفقود الذي يحاول استعادته، و جنته الضائعة التي يسترجع من خلالها نموذجه الأول مرتكزا على قصة خروج آدم من الجنة، وما تبع ذلك من قصص تروي المسيرة الكونية للإنسان، فهو يرى في الجريمة المرتكبة في حقه،والهجرة والإبعاد امتدادا للجريمة الأولى ممثلة في قصة هابيل وقابيل، وتخلي الإخوة عنه دعاه إلى استلهام قصة يوسف وإخوته، كما امتدت عذاباته إلى عذابات المسيح وهجراته إلى هجرات الأنبياء ... وفي كل هذه المصادر الدينية يتجه الشعراء إلى إثارة ما ارتبط بالأرض من موضوعات أي قصة العلاقة مع هذه الأرض و"تعتبر كتب الأديان الثلاثة ،القرآن والتوراة والإنجيل رافدا مهما من روافد التجربة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الفلسطينيين حيث استقوا من آياتها القدسية العامة وشخصياتها النبوية والدينية الثرّة ما جعلهم يفجرون طاقاتها الدلالية، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا شعرية تتجاوز معطياتها المعروفة إلى أنتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده وتعبّر عن المستقبل وطموح"[1].

وإذا اتجهت الرؤى الشعرية نحو النص أو الرمز الديني، فإنها في مستواها الدلالي تأملات في عالم بديل أو كون شعري يتجاوز الواقع ويحاول أن يؤسس فردوسه، ومن منطلق فكرة الفردوس المفقود، أو الجنة الضائعة يدخل المكان في النص الشعري في مجموعة علاقات دلالية تتجه بمفهوم المقدس إلى مفهوم البحث عن المكان الضائع من خلال النص الديني مرتبطا بالأبعاد المكانية.

ارتباط التأملات الشعرية بالنص الديني وما يقدّمه من صور رمزية تتعلّق باستعادة الأرض/ الوطن ، هو ما يوجّه الخيال إلى استعادة الأمكنة، حيث أن عامل الحنين وحلم استرجاع الوطن أو العودة إليه يتكئ على خلفية أعمق فكريا وفلسفيا تتقاطع مع مفهوم البحث عن الجنة الضائعة باعتبارها المكان الأول المنشود ، كما أنّ منفى الشاعر بعيدا عن وطنه وأرضه يدفعه إلى أن يجعل منها قبلته الوحيدة ووجهته التي يولي وجهه شطرها :

ولمّا سألتك: كيف تكون الصلاة وراء المحيطات؟
قلتَ إن الصلاة تقامُ

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص: 69

بمحراب زيتوننا الشهم
وكلّ صلاة على غير أرضي حرام
ويهجرها مسك آيات ربي[1]

الارتفاع بالمكان إلى مستوى المقدّس يلخّصه الشاعر في تحويل أرضه قبلة خاصة به لا تجوز أي صلاة في غيرها" وكلّ صلاة على غير أرضي حرام" فأرضه المقدّسة في النهاية هي حدود محجوزة للشعائر والعبادات وعلاقته بها تسمو على كلّ علاقة أخرى لأنها تتجاوز العالم الطبيعي إلى عالم ما ورائي بديل يجده في تأملاته التي ترتفع به إلى السماء " ويهجرها مسك آيات ربي" ، فالصوت في النص يمتدّ إلى مناجاة عالم آخر غائب وأرضه المنشودة هي أرض مقدّسة لا يمكن أن تجزّأ لأنها مركز العالم ومركز وجود الذات " إن الصلاة تقام بمحراب زيتوننا الشهم " ، فالخيال الشعري يسمو بالأرض إلى المقدس من خلال ربطها بقوة غيبية وعالم سماوي متسامي تقام له الطقوس والشعائر، يصورها أرضا مباركة بالإشارة إليها برمز " الزيتونة " الذي يتصل في الثقافة الدينية بالنص القرآني " زيتونة مباركة " .

وفي مستوى آخر فإن العالم الدلالي لصورة الأرض يتحوّل إلى مفهوم المقدّس ويتجاوز حدود المرئي من خلال توظيف لغة دينية تتميّز بطبيعتها الخاصة فالصلاة والمحراب والحرام والآيات تؤكّد استقلالية الدلالة النصية، وتفتح الصورة على كينونتها الخاصة أي طبيعتها المقدّسة بما وفرته اللغة الدينية من فضاءات روحانية تحيل على عالم آخر، وهي بهذه الصفة تحقق إنتاج المكان النموذج المتميز بقيمته المتعالية، ويقوم في مقابل عالم مرفوض تمثّله أمكنة المنفى والتي يعتبرها الشاعر مدنّسة ما دامت الصلاة تحرم عليها " صلاة على غير أرضي حرام" ، فالشاعر يحرص على التمييز بين عالمين : أرض مقدسة متعالية هي عالمه العلوي الذي تسمو إليه روحه، وهي فردوسه الأرضي، وأرض مدنسة بجريمة النفي والإبعاد هي عالم سفلي مشوه بالخطيئة.

انفتاح النص على المقدّس هو انفتاح على تعميمات قد تحتمل تفسير المقدّس أو قد تتقاطع مع النص الديني، أو ما يستدعيه الخيال من شخصيات دينية ، يقيم من خلالها علاقة الذات بالخطاب الديني والمكان، وهو ما يحافظ على مفهوم التسامي وعلى إبقاء عنصر العلاقة بين السماء والأرض بما يحملانه من تدرّج في سلسلة القيم، يقول درويش:

الأنبياء جميعهم أهلي ،ولكنّ السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي...
لا ريح ترفعني من الماضي هنا
لا ريح ترفع موجة عن ملح هذا البحر.....
هذا غيابي سيّد يتلو شرائعه على
أحفاد لوط، ولا يرى لسدوم مغفرة سواي ..
والأنبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي [2]

---

1- المتوكّل طه. الأعمال الشعرية. ص: 575

2- محمود درويش. الديوان.ج2. ص: 518-524

من خلال جدل العلاقة بين السماء والأرض يقيم الخيال تصورا خاصا للمكان ، فالتدرج في سلسلة القيم لا يكتفي بجدلية هذه العلاقة ، بل إنها تمتدّ إلى ما يمثل السماء على الأرض، فالذات الشاعرة تتوحّد بالأنبياء وتنتمي إلى هذا العالم الروحاني "الأنبياء جميعهم أهلي" ومن هذا التصور يبدأ اختيار الانتماء والتسامي بالمكان في الذات، كما تبدأ أهم الموجهات التي تفتح المكان الأرض على صلتها بالسماء، وهي صلة مجازية رآها صلة انقطعت منذ أن بدأ الرحيل " لا باب يفتحه أمامي البحر"، وفي الرحيل بما يمثله من انقطاع عن فردوس الشاعر ، تحضر صورة "سدوم" كبديل للمنفى وباعتبارها عالما سفليا مقابلا للعالم العلوي "السماء أو الجنة الضائعة، ولذلك تبعد الذات عن كلامها مادام البعد بين السماء والأرض قائما، كما أن العلاقة بين الشاعر والأنبياء تفتح الدلالة على صفة أساسية تتمثل في الرحيل أو الهجرة وهذه الدلالة توجّه القراءة إلى الربط بين رحيل الشاعر وهجرات الأنبياء في الكتب السماوية، حيث كانت الوجهة إلى أماكن مقدسة أو لأجل غاية مقدّسة، ومن ثمّ فإن الرحيل هنا حركة في الزمن ترتبط بالبحث الدائم عن سبيل العودة أواسترجاع الفردوس المفقود.

فهذه التجربة لا تستنهض الذاكرة بالعودة إلى المنابع الدينية،وإنما تستوحي من فضاء النبوة معاناة البحث عن عالم بديل،أو عن أرض يرى أنها يجب أن تطهّر، ولذلك فإن الرحلة أو النفي مختزلة في صورة "البحر" هي جزء من المعاناة والتضحية في مسار التطهير والذي قد لا يكتفي بالأبعاد الدينية بل يمزجه ببعد أسطوري وصوفي يرتفع بالمكان إلى مفاهيم تجريدية، وفضاءات قداسية يقول المتوكل طه :

لا الموت يقدر أن يغطي حرفك النوريَ
أو يرمي عليه من الصحاري
ما تكاثر من تلال ..
واحة الشعر المغلّق تستعيد القشرة الخضراء
من رمل الكلام
تدف فوق بذورها نسغا
من الغيم الثقيل
فيرتوي شريان قُصدان الحياة
الذاهبين إلى الطبيعة
ثم تبقى وحدك الباقي
مغلّقة
تعاكس وحشها الزمني،
أو بحرا يجود [1]

تتجه تأملات المكان والرؤى الشعرية نحو نوع من التفسير الديني المتخفي وراء الظاهر الكونية، فالإشارة إلى الحرف النوري، تختزن فكرة عن عالم متناغم مع التفكير الصوفي والارتفاع نحو المطلق، وهو ارتفاع يبدأ من الموت، وتعتمد الصورة على رموز واقعية تنتج الحياة أو الانبعاث ، فالتلال المتكاثرة، والقشرة الخضراء في واحة الشعر، والغيم الثقيل، تأخذ بعد الارتفاع والتسامي الصوفي نحو الحياة النورانية .

---

1-المتوكل طه. نقوش على جدارية محمود درويش. ص: 11

وهنا تأخذ بنية اندثار الموت مفهوما جديدا يتحول إلى الدلالة على الانبعاث وتجدد الحياة من خلال استمرار نورانية الحروف وما نتج بعدها من ارتفاع على التلال المتكاثرة، وهي تلال من حروف تنتج وجودا متعاليا على الواقع، ومرتبطا بمفهوم البقاء الأزلي " ثمّ تبقى وحدك الباقي"، وينضد الشاعر رموزه الواقعية ويشحنها بدلالات عديدة ومنها التلال المتكاثرة ، فهي المرتفع الديني المتناغم في المجال الصوفي/الروحي وارتفاعه نحو المطلق"[1].

الانبعاث في المكان تجاوز لعالم الواقع وإنتاج لعالم بديل يرى الشاعر في الموت مرحلة بدايته أو الارتفاع إليه :

وقبل أن يوحي لأجداث النيام الباعث
الصمد
الأكيدُ.
والأنبياء رأوا وجه الموت،
إبراهيم نار
يونس الحوت الكبير
ويوسف الجبّ الظلام
وسلّة الأمواج موسى
أيوب الصبور أو الصديد
لكنهم غلبوه حينا
فاعتلوا عرش النبوة
وارتضوا حكما
قضاه مقدِّرًا
ملكٌ ودودُ.[2]

يحيلنا النص على أكثر من حدث ارتبط بقصص الأنبياء المحن التي تعرضوا لها، وفي كلّ تلك الصور يحي الشاعر إلى صور الموت المتعددة أو أسبابها التي لا يمكن حصرها، لكن الأهم هو تجاوز فكرة الموت إلى فكرة الحياة والانبعاث، " لكنهم غلبوه حينا واعتلوا عرش النبوة"، وإذا ما بحثنا عن علاقة الإشارات الدينية بالمكان في هذا النص نجد أنها تتخفى في خلفية الحدث، إذ أن المكان الذي شهد محن الأنبياء هو نفسه الذي يشهد حاليا محنة الإنسان الفلسطيني المعاصر، ومن هذا التأسيس فإن إحدى الإمكانيات التي يفتحها النص تتجه إلى تأويل طبيعة خصوصية المكان الفلسطيني باعتباره موطنا للنبوات والتجارب الإنسانية، وبالتالي فإن الموت المخيم عليه في الحاضر هو تجربة أو محنة تضاف إلى طبيعته المقدّسة والتي تقتضي التضحية وتقديم القربان الذي لا يقل عن تقديم الحياة لتستمرّ الحياة .

تقديم المكان الفلسطيني في النص الشعري،باعتباره مكانا مقدّسا، لا يتوقف عند ربطه بالمصادر الدينية المختلفة، وعنما يضاف إلى ذالك ما يجعله مركزا للكون، وفي هذه الطبيعة

---

1- مراد السوداني. صورة الغناء. ص: 168

2-المتوكّل طه : فضاء الأغنيات. دار الكتاب القدس.ط 1 .1989 . ص: 42

المركزية ما يجعله ملتقى الديانات والشعوب وبداية الإنسان، ففي قصيدة "مزامير" ينوع درويش على فكرة المركزية والخروج من فلسطين ليجعل منها كلاّ متكاملا يوحّ بين المصادر المختلفة، ويبدأ أول هذه المصادر من الإشارة إلى البعد التوراتي في العنوان " مزامير" ، ثمّ يربطه بمركزية الموقع الجغرافي لفلسطين/ المرأة المعشوقة :

يا امرأة وضعتْ ساحل البحر الأبيض المتوسط في
حضنها، وبساتين آسيا على كتفيها..
وكلّ السلال في قلبها[1]

يشير المزمور الأول في نص درويش، إلى علاقته بالأرض/ الوطن، وبالاعتماد على أنسنة المكان بالجمع بين الجغرافيا والمرأة " يامرأة وضعت ساحل البحر..."فالإشارة الدالة هنا تنطلق كذلك من الجمع بين المصدر التوراتي والمرأة/الأرض،ومن هذا التقاطع يفتح النص المكان على طبيعته المقدسة والمرتكزة على المصدر الديني كباعث أساسي لمفهوم المقدس، والذي يتبلور تدريجيا من خلال متابعة تشكيل الصورة المرتكزة على الحب المتكررة في كل الأناشيد " أحبك أو لا أحبك" "وهو تعبير يتردد في كل أجزاء القصيدة، وأهمية التعبير "أحبك أو لا أحبك" تكمن في ربطه لعاطفة حب الوطن بحب المرأة بحيث ما عاد في الإمكان فصلهما بسهولة"[2]، وهذا الحب في ارتباطه بالمكان وبمفهوم المركزية وجعل المكان نواة العالم يسمو به إلى أجواء صوفية تتسامى بالمكان إلى المقدس من خلال الإضافات المتتالية عبر أجزاء النص:

طوبى للرب الذي يقرأ حريتي
طوبى لمن يفهم ما معنى أن أكون
طوبى لمن يذكر اسمه الأصلي بلا خطأ
طوبى لمن يأكل تفاحة ولا يصبح شجرة
طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها
ولا تختار حرية الريح
من يعيد ترتيب الفصول
ومن يعلّمني مراثي إرميا
في طرق أورشليم التي لعنها الرب
لكي أعلن تاريخ ميلادي
نرسم القدس إله يتعرّى فوق الخضرة..
وصليب واقف في الشارع الخلفي[3]

بالاعتماد على هذه المرجعيات الدينية يقترب النص من المزامير كنص ديني توراتي،ومن المكان من خلال تحديده بالصخرة والقدس والخضرة والتاريخ ،ورغم أن نص القصيدة يرتبط بتجربة خاصة"خروج الشاعر من فلسطيني" فإن هذه التجربة في حدّ ذاتها كانت المثير الهم لذاكرة المكان وإعادة ترتيب المواقف من قضية الانفصال عنه.

---

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ج1. ص: 366
2-زيتونة المنفى . ص: 108
3- محمود درويش . المرجع نفسه. ص: 371-399

فالإشارات السابقة تشير في بعدها الظاهر إلى قداسة المكان على مستوى عام من حيث علاقته بالموروث الديني الكامن فيه، حيث أن رموز القدس وبابل والمزامير والصليب وإرميا، تشيرإلى مكانته الدينية، وخاصة ما يوحي منها إلى فكرة المتعالي، عندما تتكرر لفظة " طوبى" ذات الأصل الديني والمرتبطة بالعبادة. فالمجازات الشعرية توجّه الدلالة إلى إنتاج فضاء المقدّس بما ينطوي عليه من أبعاد ترتبط دائما بمفهوم النمذجة في سلسلة القيم المرتبطة بالمكان حيث أن الأمكنة يخترقها التفكير الديني وما ارتبط بها من ذاكرة دينية ، القدس الصخرة ، أورشليم ، الرب إرميا ، تفاحة، إله.. فهذا الحقل اللغوي يستند على مرجعيته الدينية المشبعة بمعاني المقدّس ، المعاناة ، والتضحية..

وإذا أضفنا إلى كل ذلك تجربة الخروج وعلاقتها بالمكان والزمن المعاصر فإنه يجعل معبرا إلى الطبيعة الفكرية والفلسفية المرتبطة بفكرة البحث عن الجنة الضائعة حيث أن استرجاع ذاكرة الخروج من الوطن يستدعي الإشارة إلى صورة "التفاحة" باعتبارها مفتاحا رمزيا يشير إلى قصة خروج آدم من الجنة، باعتبار رمز التفاحة قرينة تحيل على فكرة الجنة الضائعة من خلال السياق الشعري المشحون بالأبعاد الدينية، حيث أن فكرة الجنة الضائعة مقترنة بالرحيل أو الخروج توفر فرصة متابعة الرمزي/ المقدس وهو ذاكرة الشاعر التي تستعيد من فعل الخروج أو المنفى المعاصر قصص خروج آدم من الجنة، ومعاناة المسيح، وحكاية النفي إلى بابل ..

تتحول فكرة البحث عن الوطن من مجرّد تجربة واقعية وتاريخية نتجت عن فقد الوطن إلى تجربة شعرية تبحث عن المكان داخل الصورة، ولذلك تولد هذه التجربة مشبعة بالإشارات الدينية التي تسمو بفكرة الارتباط بالمكان إلى بعد ديني يجعل منه عمقا إنسانيا يقول، درويش

لا تولم لبيروت النبيذ عليك أن ترمي غباري
عن جبينك أن تدثرني بما الفت يداك من الحجارة
أن تموت كما يموت الميتون
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى وأن تجد البلد
في جثة أخرى وأن تجد انفجاري
هي هجرة أخرى فلا تذهب تماما
في ما تفتّح من ربيع الأرض، في ما فجّر الطيران فينا
من ينابيع ولا تذهب تماما
في شظايا لتبحث عن نبي فيك ناما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف [1]

يفتتح درويش البحث عن المكان باعتماد معطيات الترميز، فموضوعة المكان في

---

1- محمود درويش . الأعمال الشعرية .ج2 . ص: 12-13

النص تكشف عن خلفية الانفصال أوالهجرة وهي لا تظهر في الصورة إلا من خلال الإشارة إلى الهجرة "هي هجرة أخرى"، ويبدو أن مشكلة الرحيل هي الهاجس الجوهري والدافع الأول للبحث عن المكان المتعالي، وهنا تدخل المرجعيات الدينية لتضيء طبيعة التجربة وإشكالية علاقة المكان بالنص الديني، ومن ثمّ علاقة الرؤيا الشعرية بالبحث عن وجود إنساني في المكان، فيأتي الرمز الديني محمّلا بالأبعاد التي تبعث مفاهيم البحث عن المكان باعتباره بحثا عن وجود وتوحّد به بعيدا عن التمزق والهجرات المتلاحقة، وبتوظيف مفردة "دثريني مرتبطة بالهجرة، والبحث عن البلد، يختصر الشاعر استعادة سيرة محمد(ص) في مواقف متعددة "وإشارات متنوعة من حياته على المستويين الديني والتاريخي،حيث يشير الشاعر ٍإلى رحلة الإسراء والمعراج وبداية نزول الوحي وتغيير القبلة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام، ثم هجرة الرسول وهي إشارات تلتحم في بناء القصيدة العام[1].

غير أن هذه المحطات لا تقدّم موضوع المكان مباشرة بل أنها تذهب أعمق من ذلك في البحث عن فكرة الوطن وعوالم قضيته،ولذلك فإن الهجرة هنا تشير إلى الحاضر وتوحي بالضياع والتمزق،وهذه الدلالة عندما ترتبط الهجرة بمرجعها الديني (هجرات الأنبياء)تحوّل الدلالة إلى هجرة معاكسة باتجاه الوطن. وهذا التحوّل الدلالي تنتجه الأفعال المفتوحة على المضارع باعتبارها اتجاها بالزمن إلى المستقبل، فالفعل " تجد" المتكرر مرتين في سياق الأبيات يحضر باعتباره فعلا مغايرا لما سبقه من أفعال ،لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزقها مباشرة في البحث عن ذاتها إذ عليها أن تجد الجسد الذي سوف يحل في المكان البلد وبهذا تستطيع الذات أن تكشف عن هويتها الوطنية وتحقق وجودها "[2].

وهنا فإن الرؤيا الشعرية باعتمادها على الثقافة الدينية المستمدة من مختلف المصادر تتجه، إلى البناء الشعري للمكان أي "إنتاج مكان متخيل انطلاقا من معطيات الواقع"[3]، ولذلك يحوّل المنفى أو التيه ليتضمن فضاء الرحلات المقدّسة المرتبطة بهجرات الأنبياء.

كما أن الإشارات الدينية المختلفة في صلتها بقضايا المكان تنطوي على فكرة البيت العالي عن طريق ما ينتجه الخيال الشعري من مخصّبات تراثية تبعث في الصورة علاقة المكان بالدين وهو ما "يوفّر فرصة متابعة الرمزي /المقدس"[4].

استندت التجربة الشعرية في معالجتها لموضوعة المكان،على وعي مأساوي جعل من مشكلة فقد المكان وما ترتّب عليه من ضياع ، مشكلة إنسانية، وما دام المفقود أو الضائع هو المكان فإن الرؤيا الشعرية عند البحث عن المكان، اتجهت إلى اختلاق عالم خاص يتجاوز واقع التيه والضياع . ويعيد بناء المكان أو حلم العودة إلى المكان من خلال الذاكرة الثقافية والتي منها المرجعية الدينية، فالمكان/الأرض يحتفظ بعلاقته بالأنبياء وبقصص العودة والهجرة إليها، ولذلك هي أرض مقدّسة " تورث كاللغة "[5]، ولذلك يبحر محمود درويش في

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية ص: 82

2- المرجع نفسه . ص:83

3- Sophie Guermès. Essai sur le lieu Caché. P : 172

4- مراد السوداني. صورة الغناء. ص: 170

5- محمود درويش . مأساة النرجس ملهاة الفضة. ص: 419

هذه الذاكرة ويتوغل في تاريخ الأنبياء على أرض فلسطين منذ آدم، وينوّع على هذه الذاكرة أبعادا لا حدّ لها من العودة، كما يبلور مفهوم البيت العالي من خلال ثنائية السماء/المنفى، وكأنه يفتح العودة إلى المكان على طقوس الحضارة وعبر بوابة المقدّس، يقول :

عادوا إلى أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي
وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة
جبل للبحر،
وساحل للأنبياء [1]

يفتتح درويش قصيدته على عوالم متداخلة من الأحداث والأمكنة والأزمنة وخلال هذه المطولة تمتدّ الرؤى في المكان والزمان عبر مفاتيح رمزية تتنوع بين التاريخ والأسطورة والدين، غير أن خلفية المكان وثنائية البعد والقرب تظل محافظة على حظرها في النص باعتبارها البؤرة الدلالية التي تتحرك التجربة من خلالها. فثنائية المنفى والعودة تنتج المكان وتخرجه في النص" من حدوده الظرفية والجغرافية ليتحول إلى شبكة علاقات اجتماعية، وإذا الزمان يخرج لديه من حدود الظرفية والتاريخية ويتحوّل كذلك إلى شبكة علاقات اجتماعية اجتماعية وفلسفية"[2] .

وإذا عدنا إلى النص نلاحظ أن الشاعر يفتح جغرافيا الأرض على شعرية تستمدّ أبعاد المكان من المقدّس، فالأرض تحتفظ بسرّ سحرها الإلهي وعلاقة البيت العالي بها، حيث أنها تأخذ أعلى درجة تصويرية في سلّم القيم، ومفاهيم القداسة ولذلك فإن العودة إليها عودة إلى الوجود الكوني الأول"عادوا...إلى جغرافيا السحر الإلهي ... وساحل للأنبياء" ، وفي هذه الإشارات الرمزية نلمس حرصا من الشاعر على "كل ما يصور شعرية المكان باعتبارها مسافة تمتدّ إلى العمق الديني"[3]، كما أن هاجس العودة يأخذ شكلا جماعيا ويتحوّل إلى طقوس وابتهالات تراجع كل المحطّات التاريخية باعتبارها تحولات مصيرية في تاريخ علاقة الإنسان المعاصر ( الفلسطيني) بأرضه وأمكنته :

لم يسألوا عما وراء مصيرهم وقبورهم.ما شأنهم بعد القيامة
ما شأنهم إن كان إسماعيل أم إسحقُ شاة للإله
ولهم حكايتهم، وآدم جدّ هجرتهم بكى ندما . وللصحراء هاجرْ
والأنبياء تشردوا في كلّ أرض، والحضارة هاجرتْ، والنخل هاجرْ
لكنهم عادوا قوافلَ.. أو رؤى ... أو ذاكرةٌ"
ورأوا من الصورَ القديمة فتنة أو محنة تكفي لوصف الآخرة
هل كانت الصحراء تكفي للضياع الآدمي؟ وصبّ آدمْ
في رحْم زوجته، على مرأى من التفاح شهد الشهوة الأولى
وقاوم موته، يحيا ليعبد ربه العالي، ويعبد ربه العالي ليحيا
هل كان أول قاتل قابيل يعرف أن نوم أخيه موت
هل كان يعرف انه لا يعرف الأسماء،بعدُ [4]

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية.ج2. ص: 419-420
2- مجموعة. زيتونة المنفى. ص: 134
3- Jean Marc GHITTI. La parole et le lieu. P : 95
4- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ص: 423-425

تستند الرؤيا الشعرية،في تصويرعلاقة الذات بالمكان إلى استقراء تاريخ الإنسان في الكون منذ آدم إلى آخر الهجرات، إذ ظلّ المكان ينتظر أهله، ولذلك فإن العودة تتحقق بتحقق هذه المحطات التاريخية المعتمدة على الرمزية الدينية، فهي في صورة آدم وإسماعيل وإسحاق والأنبياء أبعاد" لاحدّ لها للعودة، منذ أن خرج آدم جدهم من الجنة للصحراء ..فأبحر درويش في كلّ تضاريس التاريخ وجغرافيا التاريخ من عهد آدم ومرورا بكل الأنبياء "[1].

واللافت في هذا التوظيف الديني لمفهوم العودة حضور الجنة،أي العودة إلى الجنة الأرضية للذات،وهوهنا توظيف يقوم في مواجهة المنفى أو الصحراء، ولذلك يكتسب المنفى هو الآخر مفهوما مقدّسا باعتباره جزء وعتبة من المحنة والابتلاء"بحيث تصبح في النهاية خطوة في طريق العودة ما دامت ترتبط بقصص الهجرة والأنبياء.ومن ثمّ فإن العلاقة بالأرض تبدأ من خارج الأرض ومن أمكنة المنفى وعبرالتحويل الرمزي يبعثهاأرضا"يضفي عليها تجلّي القداسة[2]ومن خلالها يخلص إلى مفهوم البيت العالي والبعد الكوني، الذي يصور العودة إلى الأرض عودة لتحقيق الوجود فيها، ولأن هذه القيمة انتظار لعودة الحياة للأرض بعودة أصحابها، يحيطها الخيال الشعري بهالة من القداسة تسمو بالحدث الواقعي من حدود اليومي والسياسي إلى آفاق التسامي :

عاد المسيح إلى العشاء كما نشاء ومريم عادت إليهِ
على جديلتها الطويلة كي تغطي مسرح الرومان فينا
هل كان في الزيتون ما يكفي من المعنى ..لنملأ راحتيه
سكينة، وجرحه حبقا ، وندلق روحنا ألقا عليه ؟
ويا نشيد خذ المعاني كلّها
واصعدْ بنا جرحا فجرحا
ضمّد النسيان
واصعدْ ما استطعت بنا إلى الإنسان
حول خيامه الأولى
يلمّع قبة الأفق المغطّى بالنحاس
لكي يرى
ما لا يرى من قلبه
واصعد بنا واهبط نحو المكان
فأنت أدرى بالمكان
وأنت أدرى بالزمان[3]

يربط النص بين العودة وفكرة التسامي بها إلى المقدّس، وهنا تتغير دلالة العودة من كونها حركة أفقية في الصورة الشعرية إلى دلالة الصعود والتي يشترك الرمز الديني ولغة التسامي في إنتاج فضاءاتها. ولا يفوت الشاعر أن يشكل من ملامح الصراع بداية للمشهد فالمسيح والرومان وجهان متقابلا يعكسان الصراع الواقعي على الأرض، ومن هذا التأسيس يدخل

---

1- زيتونة المنفى. ص: 137-138

2- محمد الجزائري. تخصيب النص. ص:126

3 - محمود درويش. الأعمال الشعرية. ج2. ص: 431

مفهوم العودة إلى اعتباره فعلا مقدّسا، لتتطور دلالالته إلى مفهوم الصعود والتسامي الذي يتحقق في التجربة الشعرية ،ويتحول النشيد أو القصيدة وسيلة الذات في الصعود إلى قمة المكان المتعالي وهو ما يفسّره فعل الصعود المتكرر لكنه صعود إلى جوهر الإنسان إلى قمّته في بيته الأول ولذلك تنتهي سلسلة أفعال الصعود بصورة "قبة الأفق".

يتحوّل الخيال بالتجربة الشعرية من واقعيتها باعتبارها قضية صراع على الأرض، إلى مفهوم إنساني يتسع إلى نوع من التفكير الفلسفي والذي ربّما يكون مثاليا.فصورة المسيح ومريم يتخذها الشاعر رمزا للوجود الإنساني المثالي، وعودة به إلى منابعه المقدّسة والصافية ولذلك فلن تكون أرضه إلا بهذا المستوى من الصفاء والقداسة، فالشاعر من خلال صورة المسيح وما تختزله من معاني التضحية والتسامح والحب يبحث عن هذا الإنسان الكامن فيه، ولذلك يتّخذ له مسارا من منطلق القيم وهو ما يمكن،في ضوئه، تأويل الصعود والهبوط "اصعد بنا واهبط نحو المكان" إلى حركة داخل سلسلة القيم أي نمذجة المكان والإنسان في وجوده ضمن هذه الحركة ، باعتبارها حالة نسبية تتغير صعودا وهبوطا ولا يتحقق وجوده المثالي أو مفهوم الإنسان الكامل إلا بعودته إلا مكانه العالي أو مصدر وجوده الأول ومكانه الأول"واصعد بنا إلى الإنسان حول خيامه الأولى".

عودة المنفي أو المبعد إلى أرضه تصبح عودة مقدّسة لأنها تحقق وجود العائد وتسمو به إلى حياة إنسانية كريمة لا يجدها إلا على أرضه ومكانه الأول ولذلك لا تكون تلك الأرض أو الأمكنة إلا مقدّسة ما دامت تحقق الصفاء الروحي. ومن ثمّ فإن العودة وارتباطها بالنبوة "المسيح" تذهب إلى تصوير تجدّد الحياة والوجود في مقابل عدمية المنفى والغياب، فتكون المعاناة والتضحيات من الطقوس الضرورية المكمّلة لمفهوم القداسة وشعائر الخصب والميلاد وتجدد الحياة ،يقول المتوكل طه :

ويكون يا امرأتي
بأنا قد زرعنا عشقنا طفلا
تربّى في الحنايا مثلما شئنا
فنامي كي يتمّ الحمل
فالحمل نضوج وشقاء واصطحاب
وغدا هزّي جذوع النخل
هزّي بالمخاض الأرجواني حدود الأرض
طوبى لرهام العرق الفضي
ينساب مع الأوجاع [1]

العودة إلى مفهوم الخصب وتجدد الحياة لا يعكسها المفهوم الأسطوري فحسب، حيث أن تجدد الحياة هنا يرتبط بالمكان وما المرأة إلا من الرموز الشائعة التي اتخذت من الأرض صورة لها، ولذلك فإن انتظار تجدد الحياة وعودتها لا بدّ له من مخاض استثنائي يرتفع إلى مستوى الحدث ، بل إن الرؤيا الشعرية لهذا الميلاد "تقع في تداخل الأبعاد بعضها ببعض"[2]، وهنا ترد صورة ميلاد المسيح في موقع البعد المقدّس لهذا الميلاد الكوني ، حيث تستند

1- المتوكل طه. نقوش على جدارية محمود درويش.ص: 47
2- أسماء شاهين . جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص: 120

الإشارة القرآنية " هزي جذوع النخل هزي بالمخاض ...حدود الأرض" إلى مجموعة حقول معرفية ومصادر دينية تؤدّي دلالة الميلاد المقدّس للحياة والذي يتحقق بانتظار ميلاد المسيح أو عودته . إن الفضاءات الدينية المهيمنة على الصورة توجه الخيال بتمثيلات رمزية تنسج العلاقة بين المكان والحدث الديني باعتباره جزءا من هوية المكان، كما يربط بين الذات، باعتبارها صوت الأنا والنحن في نفس الوقت، والأرض باعتبار مخاضها ميلادا جماعيا، وفتحا مقدّسا يهيء للعودة إلى الأرض /الوطن.

ويشتغل المناصرة على مفهوم المقدّس وعلاقته بالمكان، باعتباره انبعاثا كونيا مقدّسا وميلادا جديدا، فيعتمد على بنية رمزية تستحضر صورة المكان تأسيسا على الجمع بين كنيسة القيامة والصخرة والمدن الفلسطينية:

في موسم الربيع حيث تولد الأشياء والطيور
تلفّ وجهها بهالة براقة لعوب
قالت غدا نتوب
قالت غدا نسير في خشوع
لسيد البرية
موعدنا غدا كنيسة القيامة
نفرّق القروش والشموع والنذور
نشمّ طلع النور
نوزّع في ساحاتنا البذور
موعدنا غدا يا شمعتي كنيسة القيامة [1]

يوظف لغة رمزية ترتبط بالممارسة الدينية وشعائر العبادة، ومن خلال تركيب هذه العناصر يستحضر الأجواء الدينية للميلاد، فموسم الربيع منطلق الميلاد الكوني الذي يشمل كل العناصر، ولذلك يستحضر ما يليق بهذا الميلاد من شعائر وطقوس تبعث عالما روحانيا من خلال الإشارة للمسيح "سيد البرية" وما يستتبعه من أمكنة وطقوس مقدّسة " الشموع، النذور، النور،الكنيسة، القيامة .." فالرمز الديني المستحضر في النص لا ينفصل عن المكان، بل إنه يتعلّق برموز الأرض الفلسطينية ومعالمها الدينية "كنيسة القيامة، الصخرة"، وبتكرار" موعدنا غدا كنيسة القيامة" في كل المقاطع، يرفع الشاعر موضوع العودة إلى مستوى المقدس، إذ تصبح في النص جزءا مكمّلا لشعائر الميلاد التي ابتدأها من كنيسة القيامة وعممها بعد ذلك على بقية الأمكنة الفلسطينية ،من خلال استحضار مدن كالخليل، أريحا، القدس.." وهو ما يبعث دلالة شمولية حدث العودة إلى الأرض/ الوطن باعتباره ميلادا مقدسا. وفي قصيدته "مريمات بيت لحم" وبتصوير قريب من السابق ، يزاوج بين المكان والمقدس من خلال الربط بين الرمز ومكانه:

أنا.. والمسيح الذي كان جاري هناك
المسيح الوفي الأمين
شم رائحة...فانتبهْ

---

1- عز الدين المناصرة . الأعمال الشعرية. ص: 83-84

أن مشنقة تم تفصيلها في الظلام
وأن الوشاة على النبع ينتظرون القرار
أنا والمسيح الذي كان جار الكروم
نراقب نجم المجوس[1]

بالاعتماد على رمزية المسيح وبيت لحم، تنتج الصورة فضاءات المقدّس على المكان" بيت لحم" كما يجعل من الأنا باعتبارها صوت الذات حالة متداخلة مع ما تنبه إليه رمزية المسيح من دلالات محتملة ومتداخلة بين الأنا ومريمات والمسيح،"إذ ثمة الإنسان: مريمات والمكان: بيت لحم، ويخلق جمع مريمات زمنا حاضرا منسلا من الزمن الديني فليست الموجودة مريم واحدة إنما نساء كثيرات يحملن ماهية مريم ودلالاتها،مشيرات إلى القدرة على المواجهة والصمود. وحين تخرج الدفقة الأولى إلى الوجود يظهر مدى الاتصال الفوري بينها وبين العنوان عبر أكثر من نقطة فثمة الإنسان: المسيح ،وثمة المكان :هناك، وليس المسيح هنا –أيضا سوى رمز مثله مثل مريمات يحمل الدلالات نفسها ،ويعبق بأريج النقيض الجاذب.[2].

ومن الواضح في هذا النص أن استحضار الرمز الديني "المسيح ومريم" يهيمن على الأجواء الدلالية للنص والتي تجعل من موضوع العودة والارتباط بالمكان أهم الدلالات والقيم التي تنتهي إليها إيحاءات الصورة الشعرية:

ترى هل أشبه نخلك بالمريمات
يخبئن بعض الصناديق ،تحت سلال العنب
ليوم..يقوم المسيح على التلة العالية [3]

إن الدلالات شديدة الالتصاق بصورة المكان،حيث أن تشكيل الصورة لا يتوقف عن الجمع بين المكان والرمز الديني بل ويحضر له بيئته المقدسة التي تعيد بعث فكرة المكان المقدّس من خلال مشهد المسيح على التلة العالية،ولذلك يقترن البعد الديني للمسيح بالمكان وتصاغ دلالاته المحتملة من رسوخ علاقات الرمز المتعددة، فهو مجموع سمات فكرية تقدّم المكان في أبعاد مختلفة تجمع بين ماضي الرمز وحاضر الشاعر.

### 3-2 المكان والنص الديني:

ينتج الشعر الفلسطيني صورة المكان المقدّس في ارتباطه بالنصوص والشخصيات الدينية، ويبدوا أن العلاقة بين العنصر الديني في مختلف أشكاله والأرض يصوغ قيمة خاصة ترتفع بصورة المكان وما تعكسه من قضايا الوجود الإنساني إلى مرتبة حصانة المقدّس، فالأمكنة جميعها "يكفيها أن ترتبط بالغيب لتكتسب حصانة المقدّس وروعته"[1]، ولقد استثمر الشاعر الفلسطيني العلاقة التاريخية للأرض بالأديان السماوية المختلفة ليشكّل انطلاقا من الأحداث والنصوص جمالية خاصة بأمكنته، وينتج تأسيسا عليها، فضاءات دلالية تعيد

---

1-عز الدين المناصرة الأعمال الشعرية 566
2- زياد أبولبن . غابة الألوان والأصوات. ص: 311
3-عز الدين المناصرة الأعمال الشعرية 567
4- عبد الصمد زايد. المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة. ص: 139

قراءة الواقع والحاضر في ضوء الحادثة أو النص أو الشخصية الدينية. وهو ما وفر للشاعر العودة إلى موضوعات فقد المكان وصور المنفى رؤى إضافية يعكس من خلالها تصوراته الشعرية لاستعادة المكان أو العودة إليه "ففي قصيدة طيور المنافي يصور معين بسيسو مأساة المنفى الفلسطيني مازجا ذلك بأبعاد دينية تذكر بمحنة "يونس"عليه السلام في بطن الحوت ،مما يمنح الخطاب الشعري أبعادا دلالية جديدة تصبح فيها قصة"يونس" عليه السلام معادلا دلاليا للمنفى الفلسطيني وهكذا يصغر الوطن ليستقرّ في بطن الحوت ويغيب عن الجغرافيا الأرضية بدلالتها الثابتة في المكان إلى جغرافيا بحرية تتسم بالحركة والرحيل والتيه،وهذه الدلالة الأخيرة تشكل تطابقا كاملا مع حياته حيث أصبح المطار والطائرة موطنا مؤقتا " [1] :

مطار يسلّمني لمطار
أبيح دمي
وفي بطن حوت جواز سفر
وأرض الوطن[2]

استحضار قصة النبي يونس في بطن الحوت، لا تكتفي بالإيحاء إلى دلالة التيه والمنفى،بل إنها توحي كذلك إلى إمكانية العودة ،وبالتالي فإنها من جهة أخرى قصّة للعودة ترتفع بتجربة المنفى من حالة يأس إلى أمل في استعادة الوطن،كما أن صورة الأرض في بطن الحوت تحاول أن تقارب موضوع المأزق الوجودي للحالة الفلسطينية، وكيف يتصور الشاعرمشكلة فقد المكان وما يتركه من أثر على النفس.

ويستثمر محمود درويش قصة النبي سليمان والهدد، ليرسم من خلفية أحداثها سيرة المنفى والبحث عن المكان، وقد اعتمد الشاعر أكثر من مصدر ومرجعية لهذه الأحداث حيث أن عنوان الهدهد "يرجعنا إلى سياقات نصية تتفاوت في طبيعتها، ويغلب عليها الطابع الديني،وما اضطلع به الهدهد من دور وساطي بين النبي سليمان وبلقيس ملكة سبأ، وكذا الأمر في الكتاب المقدّس، لا سيما سفر الملوك، وقيام الهدهد فيه بدور الرسول في علاقة الحب الناشئة بين الملك سليمان وبلقيس،كما أن العنونة تصلنا مع دور الهدهد المركزي في كتاب "العطار"[3]بوصفه الدليل وقائد الرحلة نحو إله الطير"[4]، وعلى اختلاف المرجعيات التي اعتمدت عليها القصيدة ، فإن حضور المكان في متنها يتأسس من موضوعة المنفى والبحث عن المكان،واعتماد "الهدد" رمزا كليا في القصيدة يعكس مدى تعلّق الكائن بأرضه ، كما أن ارتباط الهدد بالبريد والرسائل مصدره النص الديني ومن هذا المصدر يخرج النص إلى البحث عن آفاق دلالية تتصل بالمكان وبأرض الشاعر، حيث تبدأ رسالة الهدهد من فضاء المكان والرحيل إليه، يقول الشاعر :

لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعدُ، تأخذنا القصيدة
من خرم إبرتنا، لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة،

---

1- إبراهيم نمر موسى.آفاق الرؤيا الشعرية.ص: 251
2- معين بسيسو الأعمال الشعرية الكاملة. ص425
3- المقصود : فريد الدين العطار. منطق الطير. دراسة وترجمة بديع جمعة.
4- أحمد خريس. قصيدة الهدهد مقاربة للمرجعيات وتقلبات الدلالة. زيتونة المنفى. ص: 153

أسرى، ولو قفزت سنابلنا عن الأسوار وانبثق السنونو
لكن فينا هدهدا يملي على زيتونة المنفى بريده [1]

يفتح الشاعر نصّه على موضوعة البحث عن المكان، إذ أن كل الرموز مسخرة لتشكيل صورة الطريق إلى الأرض أو البحث عن المكان عبر فضاءات الرؤيا "تأخذنا القصيدة"، ويحيلنا نفي الاقتراب من الأرض، إلى مواصلة الرحلة ومتابعة محطات الهدهد في النص وما أشار إليه من علامات تحدّد مسار البحث عن الأرض. فهو الطائر المتعلّق بأرضه ولم يعد مجرد رسول بين الذات والمكان، إذ أنه صوت جماعي يعكسه ضمير المتكلمين في " نقترب ، نغزل، فينا.." وعبر صور النص يتوقف الهدهد عند مجموعة إشارات تطعّم الخلفية الدينية للرمز بعلامات إضافية تشير إلى طبيعة ما حدث من تيه :

هنا وهناك خطٌّ واضح
للتيه كم سنة سنرفع للغموض العذب موتانا مرايا؟
كم مرة سنحمّل الجرحى جبال الملح كي نجدَ الوصايا
هنا وهناك خطّ واضح
للظلّ، كم بحرا سنقطع داخل الصحراء؟ كم لوحا سننسى ؟
كم نبيا سوف نقتل في ظهيرتنا، وكم شعبا سنشبه كي نكون
طرف العباءة بين حشتنا وبين الأرض إذ تنأى، وتغفو
أنا هدهد قال الدليل لسيّد الأشياء، أبحث عن سماء تائهة [2]

لم تعد صورة الهدد مجرّ إشارة رمزية لأصلها الديني، بل إنها تحمل من معالم التيه ما يحيل على مختلف المرجعيات السماوية،وأولها علاقة الجبل بالوصايا واللوح، وهذه المعالم تحمل إشارة واضحة إلى مفهوم الرحلة المقدّسة باتجاه أرض مقدّسة، ولذلك فإن محنة التيه يعزّز حضورها صورة البحر والصحراء، ودلالتها على مرجعها في القرآن والتوراة.

تتّجه صور النص تدريجيا إلى الكشف عن طبيعة المأزق الوجودي، كما يرفع موضوعة البحث عن المكان من مستوى الجغرافيا الشعرية ممثلا في الأرض إلى مستوى مغرق في الصوفية،وهنا يتحوّل البحث عن المكان إلى بحث عن الحقيقة، والوجود في عالم علوي ، فتكون بذلك الرحلة نحو غاية جديدة، تجعل من البحث عن المكان سفرا صوفيا يتدرج نحو البحث عن المطلق

وهو ما يفسّر اعتماد الشاعر على أكثر من مرجعية دينية ، يحول من خلالها مسألة التعلق بالأرض إلى موضوع عشق إلهي وتوحّد ذو طبيعة صوفية :

أنا هدهد قال الدليل سأهتدي للنبع إن جفّ النبات
قلنا له لسنا طيورا.قال لن تصلوا إليه ، الكلّ لهْ
والكلّ فيه، وهو في الكلّ، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه ، فهو فيه
فقلنا له:لسنا طيورا كي نطير ، فقال أجنحتي زماني
والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان
قلنا له هل عدت من سبإ لتأخذنا إلى سبإ جديدة ؟
نحن الثنائي السماء الأرض، والأرض السماء وحولنا سور وسور

1- محمود درويش الأعمال الشعرية.ج 2. ص: 451
2- المرجع نفسه . ص: 452

ماذا وراء السور، علّم آدم الأسماء كي يتفتّح السر الكبير
والسرّ رحلتنا إلى السرّي، عن الناس طير لا تطير
أنا هدهد قال الدليل وتحتنا طوفان نوح. بابل. [1]

لم يعدْ النص الديني المرجعية الوحيدة لرمزية القصيدة بل يدخل الأثر الصوفي في تركيب الصورة، ويحوّل البحث عن المكان من مفهوم مادي إلى وحدة كلية تلغي المسافة بين الحسي والمجرد، بل يتبنى الشاعر فكرة وحدة الوجود، وهنا تكتسب الطيور مفهوما صوفيا يرتبط بالبحث عن الخلاص، وهنا يتجه إلى فضاء الحضرة الإلهية والخلاص من مادية الجسد أو فزيائية المكان "والعشق نار فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان" ، فالتحول بالذات إلى فضاءات المقدّس يتبعه على مستوى المكان فعل مشابه إذ تتوحّد العلاقة بين السماء والأرض، وتلغى مفاهيم الأعلى والأسفل، وهو ما ينتج عنه إلغاء ما درجت عليه النمذجة في سلسلة القيم "نحن الثنائي السماء والأرض، والأرض السماء".

وفق هذا التحول يصبح المكان كلا واحدا هو البعد الكوني والوجود الأول والفناء الكلي في الحبيب، ونلاحظ أن الشاعر يعمد إلى تنويع عناصر ومصادر القصة الدينية،إذ لا يكتفي بإشارة واحدة، إذ يشترك هذا التنوع "الهدهد، سليمان، الطوفان، سبأ نوح آدم.." في إنتاج جمالية خاصة بالمكان تجعل منه مكانا طفوليا يتميّز بصفائه العلوي،أو هو تصور لجنة طفولية، وفي المكان الأول مكان الطفولة ،كان الخيال والحقيقة توأمان لأنهما الاثنين ملموسان ولا يزيف أحدهما الآخر،بل يتبادلان التأثير الجمالي على مخيلة الشاعر"[2].

يتماهى المكان والمقدّس ويجد الشاعر في البعد الصوفي مخرجا يربط من خلاله، بين مشكلة الوجود والمكان وبذلك يحوّل الواقع من قضية منفى ورحيل بحثا عن المكان إلى قضية البحث عن الذات وتشكيل مكان ذو دلالة وجودية يضفي بعدا كونيا على قضيته :

هل كنتَ تعرف؟ كنتُ أعرف أن بركانا سيرسم صورةَ
الكون الجديدة. لم تقل شيئا وأنت بريد هذي الأرض
فيه من الأشباح ما يكفي ليبحث في المقابر عن حبيبة
..كانت له أمّ، وكان له جنوب يستقرّ على هبوبه
كانت له أسطورة الحدس المتوج بالمياه
ولنا من الصحراء ما يكفي لنعطيه زمام سرابنا وغمامنا
.. اعترفنا أننا بشر، وذبنا
في هذه الصحراء حبا.أين نخلتنا لنعرف في التمور قلوبنا
يا هدهد الأسرار جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا
... لم تبق منا غير رحلتنا إليه. إليه نشكو ما نكابد في الرحيل
لا أنت إلا أنت، فاخطفنا إليك إذا أذنت ودلّنا
يوما على الأرض السريعة قبل دورتنا مع العدم العميق، ودلّنا
على شجر ولدنا تحته، سرا ليخفي ظلنا ، وعلى الطفولة دلّنا [3]

---

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية . ص: 454
2- مجموعة دراسات . زيتونة المنفى. ص: 159
3- محمود درويش. الأعمال الشعرية ج2. ص: 456

تدخل الذات في علاقة متبادلة مع المكان والوجود، وتتواصل رحلة البحث عن المكان الأول، كما يتواصل مسار التوحّد بالأشياء كحلّ وحيد يسمو بالمكان
إلى مستويات فكرية ويضفي عليه طبيعة روحية.

ومن تعدد مسارات الرحلة تتجه الرؤيا الشعرية إلى رسم الميلاد الكوني وتصبح رحلة الهدهد رحلة ما ورائية تستجلي معالم النفس وتتفقد أمكنة الميلاد الأول فتجمع بين الأرض والأم والصحراء، وهنا يصبح انتفاء المكان أو غيابه حالة عشق واحتراق صوفي يتصور المكان باعتباره وحدة متجانسة تقوم كخلفية للذات وللجماعة ، ولذلك فإن رحلة الهدهد / الإنسان تستمرّ بحثا عن إقامة في مكان ثابت وانطلاقا من حاجة لإثبات وجوده وكينونته، وهو ما يفسّره قوله: ليبحث في المقابر عن حبيبة كانت له أمّ " وهذه الفرضية تقتضي ما يؤكّد حاجة الاستقرار "كان له جنوب يستقرّ على هبوبه"، كما تتصور تاريخا ورابطا روحيا بالمكان " كانت له أسطورة الحس المتوج بالمياه". ولذلك فإن الاستنتاج يقود إلى قراءة صورة الكون الجديدة والأرض، والصحراء حالة من الاستغراق فيما يربط الإنسان بالمكان من علاقات تاريخية وشخصية وروحية، يؤشربها إلى طبيعة هذا الارتباط في مواجهة الغياب وافتقاد الدليل" وعندما يجري تجاهل هذا الارتباط ونفي تلك العلاقة بين الإنسان والمكان فإنه لا يكون بإمكاننا سوى أن نؤشر على هذا الغياب بوصفه ثغرة لا يرجى التئامها بغير إحلال الإنسان في الوضع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه من حيث هو ممتلك للمكان وصاحب الحق فيه"[1] .

الاعتماد على القصّة والأحداث الدينية في تصور العلاقة بالمكان، نوع من الربط بين الحدث والمكان ووصل ذلك بغياب المكان، وبطبيعة الحال، غياب الذات عن الوجود في مكانها الطبيعي،أو المكان المحدّد لانتمائها وهويتها، ومن هنا كانت الحاجة، على مستوى النص، إلى "روح عرفانية عالية"[2] تحقق التواصل مع المكان الغائب، كما تحوّل مفهوم المكان/الوطن أو الأرض، إلى مفهوم تضفي عليها هالة من القداسة والمحبّة والعشق ترتفع به إلى مستوى الحب الإلهي، وتتوحّد توحّدا كليا بحيث ترى فيه الذات منبع الوجودي وكينونتها الأولى، ولذلك فإن رحلة الهدهد تلتقط من الإشارات ما يحيل كذلك على "تاريخ التيه والسبي لدى بني إسرائيل"[3]، وهي تستلهم من تلك الرحلة بعد العودة إلى الأرض الأم ومن هنا فإن الهدهد دليل الرحلة يتقاطع مع سيرة موسى لتتحول الرحلة من البحث عن الوطن إلى حالة عشق وتوحّد بالوطن الغائب :

خذنا إذا يا هدهد الأسرار نحو فنائنا بفنائه
واهبط بنا لنودّع الأم التي انتظرت دهورا خيلنا
لا تنتهي طرقي إلى أبوابها، لا تنتهي طرق الشعوب
إلى الينابيع القديمة ذاتها،قلنا ستكتمل الشرائع
عندما نجتاز هذا الأرخبيل ونعتق الأسرى من الألواح
عمّن تفتّش هذه النايات في الغابات؟ والغرباء نحن

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 54
2- زيتونة المنفى. ص: 162
3- المرجع نفسه. ص: 163

ونحن أهل المعبد المهجور مهجورون فوق خيولنا البيضاء
لم تبق أرض لم نعمّر فوقها منفى لخيمتنا الصغيرة [1]

لا تنتهي الرحلة إلا لتبدأ، ويستمرّ الشاعر في استثمار قصّة سليمان والهدهد، ومن نواتها يفتح موضوع البحث عن الوطن إلى أقصى حدود الإشراق، وعبر محطّات الإشارات المختلفة تظلّ المشكلة نفسها ويسيطر على التجربة الشعرية " شعور بعدم القدرة على الاقتراب من المكان" أرض نجمتنا البعيدة"[2]، فالبحث عن المكان يتمّ من خلال متابعة صوفية تتوحّد به وتفنى فيه ورغم أن النص يؤكد على تقطّع السبل وتواصل التيه، فإن التوحّد بالمكان لا ينقطع، ففي كلّ مشهد جديد يعود المكان على هيئة جديدة، ويتراءى من خلال المشاهدات المتنوعة، فهو الأم المنتظرة" واهبط بنا لنودع الأم التي انتظرت دهورا خيلنا"، كما أنه الرحيل المستمرّ إلى الوطن" لا تنتهي طرق الشعوب إلى الينابيع القديمة" .

وإذا كانت خلفية القصيدة البحث عن المكان، فإن تصوير الرحلة إليه يتخذ من المحطات الأصلية الدينية والتاريخية والفلسفية أدوات لتخصيب النص وربط المكان ببعد يجمع فيه الديانات المختلفة ويوحّدها على فكرة البحث عن الفردوس المفقود، حيث أن التنويع بين أنا "الهدهد" وخطاب الجماعة يوجه بناء النص إلى تركيزه على موضوعة البحث عن المكان، والعودة إلى المكان الأول متمثلا في الأم والذاكرة الطفولية والأرض.

وعبر المحطات السابقة"السفرباتجاه الوطن الأم" يتمّ تحويل الرحلة إلى المكان إلى مفهوم صوفي يتخذ من البحث مسارا إلى نظرة شمولية للكون ولوضع الإنسان فيه، ويتجلّى هذا المفهوم عندما دعا الشاعر إلى التخلص من الجسد "فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان"، كما أن غياب الوطن عن الإدراك العيني "لم تبق أرض لم نعمّر فوقها منفى لخيمتنا الصغيرة" يتحوّل إلى تأسيس علاقة بديلة تولّد عالما دلاليا يتخذ من فكرة وحدة الوجود مدخلا شعريا للمكان المتخيل، إذ أن الإنسان التائه المنفي عن أرض، يبحث في ذاته عن دليل وعن أرض جديدة تعود به إلى كونه الأول وعالمه:

يا هدهد الأسرار علّق وقتنا فوق المدى . حلّق بنا
إن الطبيعة كلّها روح ،وإن الأرض تبدو من هنا
ثديا لتلك الرعشة الكبرى ، وخيل الريح مركبة لنا
يا طير طيري كي تطيري فالطبيعة كلها روح، ودوري
حول افتتانك باليد الصفراء، شمسك، كي تذوبي واستديري
بعد احتراقك نحو تلك الأرض، أرضكِ كي تنيري
نفق السؤال الصلْب عن هذا الوجود وحائط الزمن الصغير
إن الطبيعة كلها روح وروح رقصة الجسد الأخير
طيري إلى أعلى من الطيران أعلى من سمائك ..كي تطيري
أعلى من الحبّ الكبير.. من القداسة..والألوهة..والشعور
وتحرّري من كلّ أجنحة السؤال عن البداية والمصير [2]

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ج2.ص:457
2- زيتونة المنفى. ص: 160
3- محمود درويش الأعمال الشعرية. ج2 . ص: 463

يتحوّل النص تدريجيا إلى الخيال الصوفي، كما يعتمد منطق تصور الأشياء عن طريق العلاقات الضدية، حيث النقيض الشيء لا يلغي نقيضه وإنما يكمّل دلالته، فالرحلة إلى المكان الأول تعتمد على نفي الوصول وبذلك تحافظ الصورة على استمرار الرحلة ويتحوّل التيه إلى اتجاه يبرر البحث عن مكان أعلى لايمكن أن يكون مجسدا في شيء بل هو علاقة قلبية لا تدرك إلا بالخيال " إن الطبيعة كلّها روح وأن الأرض تبدو من هنا".

ويتبنى الشاعر النموذج الصوفي عندما ربط بين موضوع الرحيل إلى الوطن وموضوع البحث عن الحضرة الإلهية، وبذلك حوّل سؤال المكان من علاقة فزيقية بالأشياء إلى علاقة روحية تقارب بين حضور الوطن وحضور المقدس، بل إن الشاعر يجعلهما في المرتبة نفسها عندما يجعل التعلق بالأرض، قضية أعلى من كل حب " طيري إلى أعلى من الطيران.. أعلى من الحب الكبير..من القداسة، والألوهة، والشعور وتحرري من كل أجنحة السؤال عن البداية والمصير"، فما لم يتحقق في الواقع من ارتباط يتحقق من العلاقة الروحية التي تربط الروح بأصلها" كي تذوبي واستديري،بعد احتراقك نحو تلك الأرض، أرضكِ كي تنيري، نفق السؤال الصلّب عن هذا الوجود"تأخذ الرحلة إلى المكان بعدا إشراقيا، ويصبح فعل الطيران المتكرر في القصيد حركة مثالية تؤسس لارتباط الذات بالمكان،ودلالة على مواصلة الرحلة وما يصحبها من معاناة واحتراق،وهو ما يفسّر الحضرة الصوفية "فبالرغم من تجلي النهاية في البداية، من شعور بعدم القدرة على الاقتراب من المكان، نجد أن القصيدة توصل أنا القصيدة الجمعية إلى فضاء وأفق جديدين..ومن هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن،فدرويش يشدّد على اتخاذ اللغة وطنا بديلا للمكان الغائب[1]

كما أن البحث عن المكان يعني استمرار الرحلة واستمرار السؤال عن الوجود والمصير وبالتالي فلا تكون الرحلة عبثية،وإنما هي حالة من السفر في العشق تقتبس التجربة الصوفية ونصوصها ولغتها وكذا تراكيبها وبناءها الفكري والأسلوبي[2] لينسج من خلال كلّ ذلك تصوّرا شعريا للمكان يسمو من خلاله بمفهوم المكان إلى التجربة الصوفية، ويعزّز فيه فكرة السفر إلى المقدّس:

هو هدهد وهو الدليل وفيه ما فينا ، يعلّقه الزمان
جرسا على الوديان، لكنّ المكان يضيق في الرؤيا وينكسر الزمان
لهدهدنا بلاد كان يحملها رسائلَ السماوات البعيدة
لم يبق دين لم يجرّبه ليمتحن الخليقة بالرحيل إلى الإله

---

1- زيتونة المنفى. ص: 160

2- يتقاطع نص قصيدة "الهدهد" بالمنظومة الصوفية " منطق الطير " لفريد الدين العطّار النيسابوري (ت 627هـ). وهي منظومة من الأدب الفارسي الصوفي .

ولقد استعار درويش كثيرا من المقولات ووظفها بقليل من التحوير أو بإعادة صياغتها انطلاقا من الحدث العام " اجتماع الطيور وعزمها على الرحيل للبحث عن مكان الإله، واختيار الهدهد دليلها في الرحلة، كما استلهم منها استحضار الشخصيات والإشارات المختلفة . انظر:

- فريد الدين العطارالنيسابوري. منطق الطير. ترجمة وتحقيق بديع محمد جمعة. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. ط 1997.

- ATTAR .La conférence des oiseaux. Tra. Henri Gougou. Ed,Seuil.2002

لم يبق حبٌّ لم يعذبه ليخترق الحبيب إلى سواهْ
.... ولنا هناك معابدٌ، ولنا ربّ يمجده شهيده
... جئنا لنعلم أننا جئنا لنرجع من غياب لا نريده
ولنا حياة لم نجربها، وملح لم يخلّدنا خلوده
طيري إذا يا طير في ساحات هذا القلب طيري
وتجمعي من حول هدهدنا، وطيري ..كي..تطيري [1]

يستلهم الشاعر الطبيعة الإشراقية في التصوف، ويركّز بالخصوص على فكرتي وحدة الوجود والعشق الإلهي، ويستمرّ في إنتاج صور مركّبة يتماهى فيه موضوع البحث عن الوطن بموضوعات البحث الصوفي المتعدّدة.

ومن ثمّ يتوجه التركيز إلى إنتاج عالم متخيل يتجاوز فكرة المكان إلى مكونات إضافية تعتمد الرمز والنمذجة، فالمكان في هذا النص لم يعد يعتمد على جغرافيا شعرية محددة أي على أمكنة بعينها موجودة في الواقع ونقلتها اللغة إلى النص الشعري، لأنها أمكنة تضيق على احتواء أبعاد الرؤيا" لكن المكان يضيق في الرؤيا وينكسر الزمان".

فالمكان المنشود الذي ترحل إليه الذات يقوم على مبدأ الارتقاء أوالسمو لأنه مكان عال بمفهوم المقدّس وعلى الذات السموّ إليه ولذلك تأسست الصورة على عنصرالحركة وبالتحديد على الدلالة الرمزية لحركة الطيران ممثلة في رمزية الهدهد ورحلة الطيور.وهي التي تؤسس ترسيمة الارتقاء أو السمو في كلّ المشاهدات والمظاهر التي التقطها الخيال" وباعتبار حركة الصور في هذه المجموعة الرمزية فهي تمنح الوضع العمودي قيمة إيجابية هي الصعود إلى الأعلى عوض السقوط، مما يفسر التردد الكبير لحركة العمودي الصاعد"[2].

ويتحوّل هنا مفهوم السمو للمكان إلى حركة مستمرّة تتقاطع مع إضافات طبيعية لأنها تنشد مستقرا ووجودا أسمى للذات من واقعها، إذ لها بلاد تسمو بالحب إليها "لهدهدنا بلاد كان يحملها رسائل السماوت" وهذه الرسائل لا تكون إلى رسائل الشوق والحب الإلهي المستمد من جميع المظاهر والأديان والمشاهدات " لم يبق دين لم يجرّبه ....لم يبق حب لم يعذبه ليحترق الحبيب." فالخيال يحتمي بفعل الطيران والسفر لينهض بالذات من الواقع السلبي ومن الغياب، ويفتح المكان على رمزية تسترجع المفقود بالحركة والسمو إلى القيم الإنسانية، وتتأكد ملامحها في النص في اربط المستمر بين العشق والمكان كما تكتسب "ربطا جدليا ذو خلفية سجالية مما يجعل الترسيمات تتجابه خياليا مع أضدادها :الارتقاء مخيل ضدّ السقوط والضوء ضدّ الظلمة"[3]:

قال الهدهد السكرانُ: طيروا كي تطيروا نحن عشاق وحسب
قلنا تعبنا من بياض العشق واشتقنا إلى أم ويابسة وأبْ
وتبخّروا تصلوا إلى من ليس تدركه الحواس وكلّ قلبْ
قلنا وقد متنا مرارا وانتشينا نحن عشاق وحسبْ
منفًى هي الأشواقُ. منفًى حبُّنا .ونبيذنا منفى. ومنفى

1- محمود درويش. الأعمال الشعرية.ج2. ص: 466-470
2- العربي الذهبي شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. ص: 225
3- المرجع نفسه. ص: 226

تاريخ هذا القلب . كم قلنا لرائحة المكان. تحجّري لننام. كم
قلنا لأشجار المكان تجرّدي من زينة الغزوات كي نجد المكانْ
واللامكانُ هو المكانُ وقد نأى في الروح عن تاريخه ..
منفى هي الروح تنأى بنا عن أرضنا نحو الحبيبْ
منفى هي الأرض التي تنأى بنا عن روحنا نحو الغريب [1]

تعتمد الصورة على سلسلة من الرموز المتوغلة في عمق تجربة فقد المكان، كما تنهض بنقل أزمة قلق الذات أمام الواقع والزمن وتحيلها إلى أزمة وجودية تبحث في ماهية المكان "تعبنا من بياض العشق واشتقنا إلى أم ويابسه وأب" وهذه المعطيات الثلاثة تختصر عمق أزمة الفقد التي يراها الشاعر تتحول إلى صراع على الهوية بما في ذلك هوية المكان وهوية الذات، ويصبح البياض مساحة لونية للمكان، وفراغا تبدو فيه الأشياء منفى ما دامت لا توصل الرحلة إلى المكان المنشود "وتصبح أقصى تطلعات رفاق الهدهد في رحلته المتخيلة ،أن يطلّوا على الوطن- المكان الأول- أو مكان الطفولة الذي يتراءى لهم خطفا ولا يستطيعون الوصول إليه وتستحيل الأرض كلها دونه منفى"[2]، وتظل الروح الصوفية الطاغية نظاما فكريا يجعل من فقد المكان سموا إليه وارتقاء به إلى حدود الفناء فيه.

وإلى جانب التصور الصوفي المستحضر في تشكيل علاقة الشعراء بالمكان، والارتفاع بهذا الأخير في سلّم القيم استدعى الشعراء النصوص الدينية وشخصيات الأنبياء لتصوير الارتباط بأمكنتهم أو محنة الفقد"ويوظف المتوكل طه شخصية مريم والمسيح في مطولته "رغوة السؤال" بآليات رمزية تستحضر المكان وتستند إلى الخلفية الدينية في إثارة موضع الخلاص، يقول :

سلام على الأرض يا ابن البتول
سلام على الغرّة الشائكة
سلام عليك
يا ابنة عمران
يا طهر هذا التراب المباعْ
سلام على كلّ ما لم يضع ... ثمّ ضاع
سلام على الموت يا بان البتول
سلام على مريم الطهر...
كيف نسينا الصليب ودقاته الحارقة
سلام على الأرض يا ابن البتول [3]

استدعى خيال الشاعر الإشارات الدينية فبالإضافة إلى شخصية مريم والمسيح، ركّز على التأثير النغمي والدلالي الذي تتضمنه الإشارة القرآنية سلام عليك، ليضفي هالة من القداسة تتلاءم مع طبيعة المكان"الأرض،والتراب"،وهذا الرصيد الديني يرتبط" ارتباطا وثيقا بالوطن الضائع وتتشابك الدوال والدلالات لتنشئ علاقة جديدة تسري في جسد النص وتصب

---

1- محمود درويش الأعمال الشعريةج2. ص: 462
2- مجموعة دراسات . زيتونة المنفى. ص: 158
3- المتوكّل طه. الأعمال الشعرية. ص: 427-431

في بوتقة التساؤل الحارق وأزمة الذات الشاعرة واستغرابها واستنكارها لنسيان الفادي والمخلّص،لأن نسيانه يعني نسيان الأرض الضائعة..وبذلك ترغب الذات الشاعرة من خلال قولها نسينا في أن تجعل الوطن/الفادي في حالة حضور دائم وتحث الذاكرة الجماعية على عدم النسيان كما تجعلها تصغي إلى نبضات الوطن في أعماقها[1]

بناء المكان في النص الشعري على هذه التصورات (ارتباطه بالخلفية الدينية على اختلاف مصادرها)، يبعث منه امتدادا للقيم الروحية التي تربط الإنسان بأمكنته، وبالتالي يحقق من هذا البعد تفاعل الذات بما يحدث فيه فتتأثر بسياقه الروحي "إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتدادا للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها "[1]،ولذلك فإن فكرة المقدّس في علاقتها بالمكان تتلمّس السفر في الذات بحثا أو عودة إلى أمكنتها، وبذلك تجد إمكانية العودة إلى منابعها الصافية التي تجسّدها صورة المقدّس. ومن ثمّ فإن استعادة صورة الوطن وما يرتبط به من موضوعات وصور وذكريات وقضايا يكتسب أهمية خاصة مقارنة مع طبيعة العلاقة بين الشاعر وأمكنته.

كما أن تخصيب صورة المكان بالرمزية الدينية والصوفية لا تنتهي عند الحدود الظاهرة لهذه الرمزية بل يدخل بناء الصورة في علاقات لغوية إضافية تشترك في بلورة ترسيمة الارتقاء أو مفهوم البيت العالي،وتحوّل العلاقة بالمكان إلى نوع من الرابطة المقدّسة التي يسترجع من خلالها الشاعر أمكنته الحميمية المفقودة قلّت أم كبرت مساحتها:

وأبحرت في الشمس أبغي يسوع
لأحكيه رؤيا القمر
حلمت بأن السلام قريب
وأن المطر
سيغسل أرض السلام
وينمو الشجر
فجاء يسوع على جناح طفل يسوق القدر
ويلبس ثوب حمام
"مع الفجر يأتي السلام (2)

إن أهمية رمز المسيح في بلورة صورة المكان المقدس لا يتفرد في الدلالة عليهاسم يسوع أو المسيح الوارد في النص، بل تشترك لغة النص في تشكيلها اعتمادا على ترسيمة الارتقاء انطلاقا من استنتاج نظام التعارض القائم في رمزية اللغة، وأول هذا التعارض الشمس في مقابل الظلام باعتبارها مصدر النور وهو الارتقاء الأول، والقمر يكمّل صورة الشمس بتحقيق استمرار النور في مقابل الظلام أي استمرار هيمنة نفس الترسيمة.

أما الترسيمة الثانية فتتشكل من"السلام كنقيض للحرب، والمطر يحمل دلالة الحياة والخصب في مقابل الموت والجدب، كما أن صورة"وغسل المسيح الأرض" ترتبط بمفهوم التطهير في مقابل التدنيس، كما أن كلمة "جناح "تحتفظ بدلالة السمو وتضيف صورة الحمامة

---

1- آفاق الرؤيا الشعرية ص: 106-107

2- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا. ص: 19

3- علي فودة . الأعمال الشعرية. ص: 43-47

رمزية للسلام.
ومن جميع الإحالات إلى النص الغائب( المقدس) يشكّل الخيال دلالة الأرض المقدّسة التي تنتظر المخلّص، كما يمكن أن نستنتج من البحث عن عودة السلام رغبة الذات في العودة إلى أمكنتها الحميمية، وبالتالي يحمل الإبحار في الشمس بعدا صوفيا يدلّ على الاحتراق والمجاهدة للسمو باتجاه المنابع الصافية والعالم الحميمي.

تبدو ترسيمةالارتقاء-كافتراض ظاهراتي لنمطية صورة المكان- منمذجة وفق سلّم القيم، وتقوم على مبدأ التعارض صعودا ونزولا في هذا السلّم، وإذا كانت صورة الأرض تتسامى في المقطع السابق نحو المقدّس بتوفر الرغبة في العودة إلى المنابع الأولى حيث صورة السلام ترتبط بالمسيح ، فإنها تفقد هذه القيم وتفقد العلو برحيل المسيح وهو رحيل يدنس قداسة المكان ويهبط به إلى الخراب والموت، يقول الشاعر:

رحل السلام
الشمس لاذت بالفرار
والليل أقبل يهزم الأحياء في عز النهار
والجوع يلهو بالطفولة، والطفولة تسأل النعناع حلما
في المنام
والطير ينعي هجر الحمام أبراجه
ونأى عن الغربان عشّش في الحجر
والأرض تبكي في الحطام
مات السلام
رحل السلام الأرض تلعن طينها والبرتقال
والشوك فوق سواعد الليمون يدمي ثغرها
والشمس مالت للزوال
قصّوا جدائل شعرها [1]

إن النظام النمطي (نمذجة المكان) يقوم على التعارض في ترسيم سلّم القيم، والذي يبدو أنه يسير في حركة عمودية في مجال الارتقاء والنزول، فبعد التعالي والسمو نحو المقدّس والذي تعكسه عودة التجدد والخصب المرافق لحضور المسيح، فإن الغياب يرسم صورة مناقضة للأولى، إذ برحيل المسيح عن الأرض ترحل كلّ مظاهر الحياة، ويدخل الخيال الشعري في بناء متعارض يشكل ترسيمات مكانية في مربع السقوط ، وأول هذه المظاهر رحيل أفول الشمس المتكرر في أكثر من مشهد " الشمس لاذت بالفرار، الشمس مالت للزوال" ومادامت هذا الزوال يرتبط برحيل المسيح ورحيل السلام، فإن غياب الشمس يصبح حدثا كونيا من حيث علاقته بالوجود الإنساني، والتعارض يتحقق فيما يخلف الشمس والنور بعد الغياب ولذلك تتكرر صور الظلام ويلف المكان صورة الليل التي تجمع بين داخلية معتمة وواقع خارجي يلفّه السقوط والموت والخوف والجوع "والليل أقبل يهزم الأحياء في عز النهار".

ومن هذا التعارض بين حضور المسيح وغيابه، وما ارتبط به من مظاهر كونية، تتخذ

---

1- علي فودة . الديوان . ص: 47

الدلالات مسارا يحاكي نفس القيم المتعارضة والتي تفسرها مشاهدات المكان بين التسامي والسقوط، غير أن تلك المشاهدات لا ترتبط بالمكان مباشرة وإنما بالموجودات وبالحياة الماثلة فيه، إذ تستقطب الصورة تركيبا رمزيا مناسبا لطبيعة الحياة في المكان، ففي المشهد الثاني وبعد إعلان أفول الشمس ورحيل المسيح تتدرج الصور في النزول لتحضر رموز الغراب والهجر والبكاء والحطام والشوك، وهي مظاهر تتناسب مع تحوّل المكان من حالة إيجابية إلى أخرى سلبية بالنظر إلى ما يحدث فيه. وانطلاقا من رمزية هذه المظاهر وتطبيقا لمبدأ التعارض الماثل في نمذجة المكان وارتباطها بسلسلة القيم يمكن أن نستنتج مجموعة من التعارضات المرتبطة بالوجود الإنساني في المكان فبالإضافة إلى المقدس كمقابل للمدنس أو المستباح ، نجد جدليات أخر كالسلام والحرب، والعودة والرحيل، والحياة والموت ...

وعندما نشير إلى ارتباط هذه المظاهر بالحياة في المكان فذلك يعني عدم إلغاء مفهوم الزمن إذ أن نظام التعارض يعكس من جهة ثانية نوعا من التشاؤمية المرتبطة "بالتغيرات المأساوية للزمن"[1] حيث أن التعارض بين النور والظلام وبين الشمس والقمر، يدلّ بوضوح على مفهوم الزمن وتعاقب الأحداث وأثره على المكان والإنسان.

ارتباط خيال الشاعر بأمكنته، وإحساسه بفاجعة الفقد دفعه لتكوين مفهوم مقدس للعودة إلى تلك الأمكنة، وهنا اكتسبت شاعرية المكان بعدا روحيا يضاف إلى بقية الأبعاد، كما أن موضوع العودة وارتباطه بالظروف المأساوية لحياة المنفى اكتسب قيمة خاصة فتحت للشاعر بوابة ذكرى هجرات الأنبياء فأكسبها بعدا رمزيا وارتقى بها إلى اعتبار العودة أو الرحيل باتجاه الوطن قيمة مقدسة وضرورة مصيرية لوجوده وحياته، وما يرافقها من معاناة ومأساوية يكتسب قيمة الامتحان والمجاهدة الحتمية لتحقيق الغاية. ومن مجموع الإشارات الرمزية الواردة في قصيدة "إشارات"[2] استحضار هجرة الرسول(صلى الله عليه وسلم) مرتبطة بما رافقها من ملاحقات قريش ممثلة في شخصية"سراقة" يقول الشاعر:

وأصبحت الأرض منفى
يطول الرحيل إلى أرض يثرب
مكة أبعد من خطوتي
والرياح تسوق المدى للردى
ويطول الرحيل إلى أرض يثرب
في العتم ألف سراقة خلفي
ناديت عودوا
ومنّيتهم
قلت عودوا
وألف سراقة خلفي ..
فأشعل الآن ياقلب ما شئت من عتمة ..ولتكن لي فضاء
إيه يا حبّ يثرب تنأى
إيه يا حبّ يثرب تأتي

---

1- – العربي الذهبي. شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. ص: 230
2- إبراهيم نصر الله. الديوان. 563-590

سأعاتبها دائما أين كنت ؟
قطعنا ثلاثين حزنا لندخلها مثلما ندخل القلب
لكنها الآن تنأى
والغناء على صورها حجر ..أين هم؟
من يفضّون حزن القصائد إذ ينشدون هنا "طلع البدر" [1]

تتوزع تفريعات الخيال بين الموت والهجرة وترتبط باستقصاء الخلفية الدينية والتاريخية باعتبارها فضاء العلاقات الدلالية التي تمحورت حولها الصورة حيث أن السياق لا يرتبط بالهجرة في حدّ ذاتها بقدر ما يلحّ على فكرة العودة واعتبارها الغاية العليا التي يجب الإسرار على طلبها رغم وجود "سراقة" كصوت يحاول إعاقة الرحلة وثني الذات عن تصميمها. وتبعا لذلك يدخل الرمز الديني بإشاراته المختلفة "مكة يثرب سراقة، طلع البدر، الهجرة " في محاورة مع الواقع المعاصر، إذ أصبحت كل الأرض منفى، وكلّ حالة بعد مبعثا لهجرة جديدة تتواصل نحو الوطن، ولذلك فإن التردد بين يثرب تنأى ويثرب تبعد ، تعكس الحالة العامة والمتغيرات المعاصرة المحيطة بالعودة إلى المكان .

وبالعودة إلى الاستنتاجات المختلفة حول علاقة الأمكنة بنمطية النمذجة في سلسلة القيم المرتبطة بالتصورات المختلفة،فإن المكان في مختلف الموضوعات التي أثارها الشعراء، والمتمحورة أساسا حول النواة الخفية، أو الوطن الخلفي للقصيدة، ظل يرتبط بإنتاج المقدّس، سواء تقاطعت صورة المكان بالنص الديني أو بالتأملات الذاتية في الحياة والموت، حيث أن الشعراء في تأملاتهم المختلفة في المكان ، ربطوا بين المكان والعودة باعتبارها عودة إلى الوجود والحياة ومن ثمّ يذهب الخيال الشعري إلى استحضار مكانية ترتبط بطقوس الحياة والموت، وبزمانية تقارب حدود المطلق،" وانطلاقا من تلك العلاقة انبثق المكان المقدس الذي تجلى فيه الزمن "المطلق" الزمن المفتوح على فضاءات الخير المطلق حيث القداسة تتعدى حدود الرمزية للمكان مهما كانت أبعاد وطبيعة حدوده. المكان يفتح أبعاد الذاكرة الجمعية على فضاءاتها ويحرك المخيال الجمعي ، ليخلق حضورا مميزا لرموز الزمن (الملحمي ، الميثولوجي، الأسطوري، القدسي" [2]

العالم الدلالي المرتبط بالشعر الفلسطيني، لاينفصل عن النواة الخفية التي أسس عليها الشعراء موضوعاتهم ورؤاهم الشعرية، فلقد تمحور الشعراء الفلسطينيون حول النواة الخفية فلسطين باعتبارها مكانا واقعيا وشعريا ينفتح على العالم ويتضافر معها في علاقة تفاعلية عميقة جعلت النص الشعري مشبعا بكيانية مكانية متحركة غير معزولة وجعلت المكان إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص[3]. وتبدو أهمية المكان في نسيج العالم الدلالي للنص في التويعات الفكرية والموضوعية التي استلهم من خلالها الشعراء أمكنته.

وإذا كان أثر علاقة المكان بالتاريخ والدين والأسطورة واضح المعالم فإن البعد الذاتي وما أنتجه من أبعاد فكرية وفلسفية تتخفى وراء التأملات الذاتية التي استغرق من خلالها الشعراء

---

1- إبراهيم نصر الله. الأعمال الشعرية. ص: 578-581

2- جمال الدين الخضور. فضاءات الزمن حراك الزمن في النص الشعري العربي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1. 2000. ص: 123.

3- إبراهيم نمر موسى. أفاق الرؤيا الشعرية. ص: 239

آفاقا مكانية تعتمد على قيم اللجوء والحماية والألفة لتشكل أمكنة بلورتها عوالم البيت والموت والعزلة، وهو ما نتابعه في دراسة جماليات المكان باعتباره جزء متمما لدلالات ولصور المكان تفاديا للوقوع في التكرار نظرا للتداخل الشديد بين التنويعات المكانية المختلفة وما تنتجه من فضاءات دلالية .

# الفصل الخامس

# جماليـــات المكـــان

مـــدخـــــل

**I** الأمكنة الخفية وتأملات الذات

1- القبر وفضاءات الموت

2- الكون الشعري، اللجوء إلى القصيدة

II التمركز في الذات وجدلية الداخل والخارج

1- تأملات الذات

2- الحلم والبحث عن العالم الممكن

**III** جمالية الألفة والعزلة

1- البيت و شاعرية الألفة

2- السجن و تأملات العزلة

## مــدخــــل

من خلال ما مرّ بنا من أنواع مكانية نلاحظ أنها تنويعات ركزت على المكان باعتباره جغرافيا شعرية استحضرت العلاقات المكانية على مستوى بنية جغرافية ارتبطت بأمكنة الوطن/الأرض، وبوابات المنفى وتوزعت بين مناظر الطبيعة وأسماء المدن والمواضع التي شكلت في مجملها ذاكرة الوطن وحلم العودة وبلورت تجربة شعرية تمحورت حول مفاهيم الانتماء والهوية، مستلهمة التجارب التاريخية والدينية والأسطورية كـــأبعاد دلالية وفضاءات فكرية وفلسفية ارتادها خيال الشعراء.

وفي متابعة حركة المكان فإن شعرية المكان الفلسطيني قد امتزجت بالقصيدة ،وأصبح المكان خلفيتها الأولى لدرجة أن التداخل في كثير من النصوص وحّد بين المكان والنص، وزاوج بين الداخل والخارج ، فالعالم الخارجي وإن استلهمته القصيدة أصبح عالما داخليا لأنه تحوّل إلى فكرة وصورة شعرية تشعّ بفضاءات المكان . وما دام هذا العالم يتشكل في داخل النص فإن الذاكرة والحلم وتأملات العزلة والألفة تعتبر تصورا آخر للمكان الخفي ولفضاء استلهم فيه الشعراء دلالات اللجوء والحماية وذاكرة الطفولة وهو تصور للمكان يقوم على تحطيم العلاقات المنطقية للأشياء وتجاوزالتصور الهندسي والرؤية البصرية وهي وإن اعتمد فيها الخيال على الذاكرة فذلك لأنها" تلعب دورا مهمّا في تشكيل النص ولأنها تتشكّل من مجموعة خبرات حياتية تتحوّل عبر الفرز والهضم والتأويل" (1)

وتكمن أهمية الإشارة إلى الذاكرة، في تحولها إلى خيال شعرية يوم على استرجاع المكان وتركيبه في النص مشبعا بالعناصر النفسية للتجربة، خاصة إذا ما عرفنا أن الشاعر الفلسطيني، يقيم مكانه في الغالب داخل القصيدة، وهو دائما يحاول استرجاع أمكنته الأليفة، بدء من المكان الكوني "الأرض"إلى المكان الكبير"الوطن" وصولا إلى المكان الأليف القرية وبيت الطفولة.وهذه الأمكنة لا ترد مستقلة عن ظروفها الخارجية وعن التجارب الحزينة ممثّلة في معاناة الفقد، وصدمات التيه ،وما صاحبها من إحساس عميق بالاغتراب، حوّل سؤال المكان والبحث عن وطن إلى سؤال يتعلّق بالمصير والوجود.

ومن ثمّ فإن تشكيل الأمكنة وإن غلب عليها الحنين فإنها تنسج جمالياتها وتستمدّ شاعريتها عبر مقابلتها بأمكنة الغربة ومدن النفي واللجوء ، فهي أيضا مع عتباتها المكانية المرمّزة لأمكنة الرحيل تنتج جمالياتها عبر النصوص بتحوّلها إلى فضاء متخيّل يسكن النص ويجاور مشاعر الغربة إلى مشاعر الحنين،عبر ثنائيات الداخل والخارج، والقرب والبعد. ولذلك فإن "الذاكرة بالنسبة للشاعر الفلسطيني المشرد الذي يعيش في المنفى تغدوا أكثر أهمية في استعادة صورة المكان وفي التعامل مع الصور المكانية ..وإذا كان قد قيل عن الشاعر انه الذاكرة الحية لأمته ولوطنه ...فإن هذا الوصف يتجاوز بالنسبة للشاعر الفلسطيني لكي يصبح الصوت و الذاكرة الدينامية لأن مهمته أخطر وأكبر من مهمات كل الشعراء في العالم مهمة المقاومة المستمرة والدائمة للاندماج في المكان الآخر" (2) .

---

1–د.عبد العزيز المقالح .صدمة الحجارة .دراسة في قصيدة الانتفاضة.دار الآداب.بيروت.ط1 1992 .ص: 129

2– د.عبد العزيز المقالح . المرجع نفسه. ص: 131

ومهما غاص في التأملات الذاتية فإن المبعَد أو المنفي أو الذي يعيش على وقع الاحتلال لم ينقطع عن استلهام فردوسه المفقود ، وظلّ حيثما حلّ يذكره ويتذكّره ويستعيد ملامحه، يقول:

إيه حيفا ما ألاقي
غربة تسحق روحي وظلالا لاتغيب
أينما سرت احتواني وجهك الفرد
الحبيب
وجه مينائك يبقى كالثريا في المغيب
صخرة "الخضر" تداوي كل موجوع
كئيب[1]

تستعيد الذاكرة "حيفا" بدءا من لحظة ألم وشوق، إذ يطفو المكان إلى سطح الصورة مباشرة ودون ترتيب لعناصره،وكأنه يتسارع إلى مركزيته في الاهتمام إذ تفرض مشاعر الغربة هذه الاسترجاعات الأليفة ممزوجة بما يقابلها من عتبات مكانية والتي أولها تجربة النفي في ضباب الغربة، والضباب يحيل مباشرة على العتبة الأولى البحر، إذ أن عناصره تذكر مباشرة ببدايات الرحيل، ولذلك فمن الطبيعي أن يتذكر الشاعر آخر ما شاهده من حيفا عند بداية منفاه ،غنها صورة ميناء حيفا والتي تحمل بعدا مزدوجا ومتقابلان فهو جزء من المكان المستعاد لم يبق منه غير بريقه النائي في أغوار الذاكرة ولهفة العودة إليه في أعماق الروح ، كما أنه ذاكرة الفجيعة وعتبة الانتقال إلى عوالم المنفى البعيدة :

أيا مهرة تتجول بين الصفوف
غارقا في نحبتها
في الجنوب ،وبيروت ،وعجلون
ثم دمشق،وقرطاج، واليمنين
تبسّة،أرض الشفيع، وبغداد
ثم إلى أين ...
إن حدود اللياقة صارت تكبلني
نلتقي صدفة في السجون
وقد نلتقي صدفة في أثينا وقبرص
قد نلتقي صدفة في بلاد الصقالبة الطيبين [2]

بين ذاكرة الفجيعة وحلم العودة، يقيم الشعر حوارية الأمكنة بحثا عن فضاء للذات، وسعيا وراء الرغبة في العودة، تتوالى المداخل الظاهراتية في النص وتنتج فضاءاتها الممكنة، وعوالمها المتاحة، فبين أمكنة الأنا، وصدامات الآخر تعيد الصورة المكانية صياغة الأشياء، وتختلق فضاءاتها الممتدة في توترات الذات، انطلاقا من صدمة السؤال " إلى أين ؟ لينقل بذلك مسار الأمكنة عبر محطات وآفاق تبدو لا متناهية.

وفي تكرار الأمكنة بمختلف مشاهداتها النصية تكرار لنفس المشهد "البحث عن مكان"،

1- إبراهيم الخطيب. ألوذ بالحجر.دار اليراع.عمان . 1989. ص: 20
2- عز الدين المناصرة.الديوان. ص: 591

والبحث عن اختلاق فضاء يمكّن الذات من عوالمها، وهوتكرار يفتح توال زمني وكأنه توال قدري محتوم، فإضافة " ثمّ " إلى الاستفهام " إلى أين؟ " لم يأت صدفة في النص وإنما هو نتاج البحث عن الانسجام مع كل هذه الأماكن المتاحة وفي نفس الوقت هي أماكن لا تتوق إليها الذات، لأنها لاتنسجم مع هذا العالم الواقعي، مع هذه المشاهدات المتكررة عبر مرافئ الرحلة .

الذات في صورتها "أيا مهرة" هي رفيق الدرب الوحيد، هي العنصر المهيمن في خطاب "الأنا" وهي العنصر الظاهراتي الأول في بحثه المستمر، وهي الفضاء الذي يسعى لإعادة الانسجام المفقود مع كونه، هي الذات المتمردة وهي الذات التائهة، وهي الذات التي تتبادل الأدوار مع الأشياء والأمكنة والعناصر في توال زمني يبحث عن كينونته وفضائه، عبر مسار طويل أو ممتد في الحلم الذي لا ينتهي، فالعنصر الظاهراتي الأول لا ينكشف في النص، ولا يطفو على سطح الكلام ، وإنما تكثفه الصورة بخلق التوتر بين الذات والأمكنة الظاهرة،" ويأخذ مسار البحث الذات إلى مرافئ حلمها الذي يعترف بشرك المكان وانفلاته كما يقر التوالي القدري للزمن، ولذلك يتسع فضاء ه نحو تداخل للذوات والمتمثل في الإجراء الحواري الذي تشارك فيه مضاعفات هذا التوسع (الشريك،الآخر،الأنت) كأمكنة حوارية خيالية تذكي الصراع وتوازناته، حيث نجد نوعا من القلق اتجاه المآل التعاقبي للزمن وتغيراته ..إذ تصير عناصر الهدم والفقدان نفسها بانية ومؤسسة لمصير آخر غير مرعب بالضرورة"[1]

إن النسيج الظاهراتي للعناصر وللذات ينتج حالة التماهي بين العوالم والأشياء ،وبين العناصر ورغبة الذات في تحقيق عالمها، ومهما كان المسلك سواء عبر الذاكرة أو عبر الحلم فإن المكانية تتحول إلى مكانية في النص وفضائية خلاقة تتجاوز الوضع الفزيائي للمكان وتحاور الأشياء بتحويلها إلى فضاءات لامتناهية تنتج موضوعة شعرية لا تقف عند حدود معينة وإنما هي موضوعة متفاعلة عبر كل الرغبات التي تحاول الذات بثها في النص، قد تفرض على القراءة عدم إمكانية تصنيفها هي غربة، أوحنين،أو حلم، هي بعد وطني، أو سيرة ذاتية، هي بعد فلسفي أو واقعي، وعلى كل هي تفاعل خلاق يدفع القراءة لتحقيق الانسجام مع الصورة المكانية دون إمكانية تحديدها لأنها،كما ذكرنا،تتجاوز البعد الفيزيائي وتختلق نموذجها وفضاءها وعالمها الذي تحاول الانسجام،سواء أكان عالما ممكنا أوواقعيا.

وهي في النهاية عوالم لامتناهية لشدّة احتماليتها وتنوع التأملات الشعرية في أبعادها ،ولذلك هي نموذج يتماهي في كل العناصر، لأنها تسعى لإعادة خلق فضائها ومجالها، ومن ثمّ "يعيد الشاعر خلق المكان،مربع السماء،مربع التراب، المربع الصغير في السجن، يصبح موضع اهتمام فعلي لديه،تتغير الأشياء ،تصيرعالما، قادرا على الإحالة وقد أبدع الشاعر حضوره في عالم خارج الواقع.[2]

وهذا التماهي بين الأشياء والأمكنة لا يكاد ينقطع عن المدونات الشعرية الفلسطينية، الحديثة خاصة في ظل تنوع التجارب الشخصية للشعراء والمرتبطة بسيرهم

---

1- العربي الذهبي. شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. ص:315

2- زياد أبو لبن . غابة الألوان . ص : 79 .

داخل فلسطين وعبر المنافي، وهو ما جعل حضور المكان بالإضافة إلى أبعاده ومستوياته المختلفة، حضورا جماليا يتأسس على عالم متخيل وكون شعري تتبادل فيه العناصر الأدوار، بل إن الجسد يتحول إلى مكان خفي ويصبح من ضمن المكونات الجغرافية لجماليات الأرض. و"إن القول بالتماهي بين الشاعر وجغرافيا فلسطين ،جعل الشاعر خاصة لا ينتمي للقضية كأي شاعر آخر يناصر الحق والعدل وإنما هو في واقع الأمر ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية ولا يحتاج إلى مبررات إيديولوجية، فكانت القصيدة جزءا من سيرته الشخصية والجماعية ، التي يصحح من خلالها التاريخ وأحداثه وأزمانه وأماكنه ويبثها في الذاكرتين الفردية والجماعية"[1].

ويبدو أن المفاهيم تتجاوز مجرد محاولة الشاعر تصحيح الأشياء أو الحقائق أو إبداء الرأي لأن هذا المنطق يقع خارج الشعر، فالعناصر الجمالية للمكان تعتمد في النص على الصورة في علاقتها بالذات، وفي توترها القائم بين الأنا والآخر لتتقدّم نحو إنتاج الفضاء الشعري الذي يبدو منسجما مع الذات، والكون الشعري الذي ينتج وجودا داخل النص وكينونة تحاور الظواهر والطبيعة في انسجامها مع الأنا يقول الشاعر:

لا تجيءُ الحكاية من غيمة تعبرُ الأرضَ ظلا
وتتركنا عرضةً للذبولْ
ولا من يد، كلما قام في دمنا طائرُ
سرقتْ صوته وفضاء الحقولْ
لا تجيءُ الحكاية من قمر بارد وخجولْ
فاصهُلي واعبُري الأرض أيتها الكلمات كما الريحُ
ولتوقظي الضوء في شرفات المدائن
حكايتنا نصفها غدنا
وما يتبقى أغاني القرى
ونغني على شرفات البيوت–السجون
ستبقى الدماء
أول الضوء والماء
مثلما يتبعُ القلب في نبضه
آخر الأنبياءْ.[2]

بين الوجود واللاوجود، هو مجال بحث الذات عن عوالمها وفضاءاتها، وهو صراع يبحث بين الظواهر عن وجهة وعن كينونة تتخطى زمن الحاضر اليائس إلى زمن الغد الموعود بفضاءات وكينونة تحقق انسجام الأنا والنحن مع العالم الخارجي، هذا البحث عن "الضوء"/ الفضاء، يتحوّل إلى قراءة واعية للواقع، تميز بين عالمين حاضر/ واقع بين الدماء والذبول ، وغد ينتظر النبوءة ويحاور المتوقع، ومن خلال تأثيث النص بالعوالم المختلفة يبعث النص توتر الذات والنحن عبر الجدل القائم بين عالمين متقابلين، عالم واقعي

1–إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤية الشعرية. ص: 240
2– إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية . ص:391

مظاهره محدودة أسيرة راهنها الجديب، وهو عالم مرفوض لا ينسجم مع مواقف الذات وطموحها "لا تجيء الكلمات" من "الأرض العطشى "ومن "غيمة تعبر الأرض" ومن "... في دمنا طائر سرقت صوته" ومن القمر البارد "قمر بارد وخجول"، وبين عالم بديل يشكله حلم الشاعر، لكنه غير ممكن مؤقتا،وإنما عالم ممكن في البعيد ينتظر"ستبقى الدماء أول الضوء والماء".يفكك النص عناصر الرؤيا انطلاقا من مواقف الذات، وهذا التفكيك يقوم على ثنائية الحضور والغياب التي يؤسسها تعارض المواقف، وتقابل الأشياء والأماكن والصور.

فما يبدو واضحا في النص هي عوالم الواقع أو الكائن أو الوجود الفعلي في المكان، لكن العالم الممكن أو العالم المنشود والمفقود في نفس الوقت هو في الانتظار وفي مجال التوقع، فالشاعر يبدأ أولا بتفكيك عناصر الكائن إلى تفاصيله وجزئياته ، وهو ما يؤكد الرفض المؤسس لعملية البحث عن فضاء بديل، هو فضاء الحياة والوجود الفعلي، وذلك ما يفسر لجوء الشاعر إلى عنصر الماء الغائب في الواقع من خلال ما يدل عليه " غيمة تعبر الأرض ظلا" ثم يلاحق صورة الماء إلى آخر المشهد، بل ويمزجه بالدماء " ستبقى الدماء أول الظل والماء" ، ومرة أخرى تعود بنا صورة الأشياء إلى مفهوم التماهي والبحث عن العالم الممكن أو الوجود في فضاءات الذات وتأملاتها ومحاورتها للمكان في نوع من الإحالة المتخيلة إلى أماكن وفضاءات الذات الغائبة عن عالم الواقع ، يعود الشاعر في نص آخر إلى نفس التأملات

المعتمدة على استلهام ذاكرة المكان، فيقول :

يا أوّل المدى الذي سرنا إليه من قديم حاملين
شمسنا وحلمنا، وحاملين غيمنا ..ووعدنا وبرقنا
وحاملين طلعة العناب في نسائنا
وساعد الزيتون والجبال في أرضنا
وسبعة من خيرة الأقمار في أطفالنا [1]

تعود الذات هنا إلى القيم الذاكراتية لتفتح أفق المكان الذي يمتد من أول المدى، ومباشرة يركزعلى اللامتناهي فهو امتداد من الذات إلى الطبيعة، وامتداد من الذات إلى الذاكرة، وامتداد من الذات إلى الجسد، تعدّد أوجه وأشكال المكان لأن فضاءاته تتماهى بكل العناصر الممكنة، بالجسد وبالطبيعة وبالإنسان، والشاعر يبني معمار فضاءاته وعوالمه الممكنة من حركة مستمرة ومتدفقة يتابع عبرها تفاصيل المكان، وتتراءى من خلالها فضاءات الذات لتشكل من التأملات أمكنة خفية تتجلى في فضاءات الموت والحلم واستغراق الأنا، كما تكتسب القصيدة تجليا شعريا للجوء والإقامة .

---

1- إبراهيم نصر الله.الديوان ص:533

**I الأمكنة الخفية وفضاء التأملات :**

**1- 1 القبر وفضاءات الموت**

تتشكل مكانية الموت في الشعر باعتباره فضاء مطلقا وبعدا ميتافيزيقيا، يتحوّل فيه الموت إلى موجود مكاني يعلن جغرافية ماورائية للذات في مواجهة الضياع أو التيه الأرضي، وفي مواجهة الشتات، هذه الجمالية المكانية ليست في النص الشعري ظاهرة هروب من الواقع، أو ظاهرة رفض وتمرّد، وإنما هي مفاهيم لتحوّلات الذات في بحثها عن الأمكنة،وهي كالحلم أو الذاكرة تجسد وجودا و كونا شعريا في عوالم خفية، وإنتاج لفضاءات خفية ما ورائية تحقق سفرا في الموت كمكان خفي للدهشة، والمناجاة ، ولتأمل واقع الشتات وضياع الأرض الوطن.

كثيرا ما ارتبط المكان في الشعر الفلسطيني، بقصص الموت الفردي أو الجماعي، كما كان موضوعا لكثير من النصوص التي تناولت الإشارة إلى ضحايا واقع الحياة الفلسطينية تحت الاحتلال، كما أن قصص الموت لم تكن بعيدة عن حياة المنفى، وصور توزّع قبور الضحايا عبر عالم الشتات فلم يخل منها ديوان، وبالإضافة إلى كلّ ذلك اعتبار البعد عن الأرض/الوطن نوعا من النهاية المأساوية للحياة .

وفي علاقة الموت بالمكان والتأملات الذاتية، يمكن تصور هذا الموضوع عبر مسار بدأ برثاء ضياع الأرض ورثاء الأشخاص ثمّ تحوّل تدريجيا إلى تأملات شعرية شكّلت من موضوع الموت عودة إلى الداخل وبحثا عن عالم بديل أو مسارا في البحث عن الحقيقة،وهذا التحول ليس تناقضا وإنما هو تكامل طوّر موضوع الموت إلى قضايا المكان وفق تصور تجريدي وتأملات ذاتية وحّدت بين العام والخاص كما صهرت مفهوم المكان بالزمان، وإلى جانب ذلك فإن تلك التأملات جاورت بين عالم الحياة وعالم الموت، وأصبحت أماكن الموت وموضوعاته" مفتاحا لمسارات مجهولة أو لعوالم تقارب عوالم الحياة"[1]، أو تساؤلات تجتهد في بحث الحقيقة والمطلق، بحيث ارتبطت "بعالم آخر وتحديدا بالطريق إلى الحقيقة"[2]، ولذلك كثيرا ما ربط الشعراء بين تأملاتهم وأماكن الموت أو موضوعاتها، يقول محمد القيسي :

عائد إلى قبري
بالقليل من الورد
عائد لألمّ هذا الشوك
هذا النبات البري عن حوافيه
عائد لرقدتي الأخيرة
دون شاهدة أو شارة على داري
أريد أن أسكن مطمئنا
مع رفاتِ من سبقوني

---

1- Sophie Guermès. La Poésie Moderne. Essai sur le lieu caché. P : 234

2- Maurice Blanchot. L'espace Littéraire. P : 118

وأثثوا منازلهم جيّدا
فلأنم بسلام جوار أهل الصمتِ
بعيدا عن ضجيج من يقتتلون حول صحة نسبي
عائد لأنام [1]

من المثير للاهتمام أن يمزج الشاعر بين العودة والقبر، إذ غالبا ما ارتبط مفهوم العودة بالمكان /الوطن، إلا أن البديل هنا يصبح الغياب في عالم القبر" عائد إلى رقدتي الأخيرة ، قبري..." كما يختار جوار من رحلوا.. إن تكرار العودة إلى القبر تعكس فعلا إراديا واختيارا حرا للذات إذ تقترن بالسلام، " أريد أن أسكن مطمئنا "، وهنا يحوّل الخيال فعل اختيار الموت/ القبر إلى مفهوم يرتبط بفضاء الحرية. وبتبني هذا الموقف، يبدو أن اختيار القبر من نتائج ضغط واقع الحياة على الذات كما أنه شكل من أشكال التحرر، والإحساس الفعلي بالوجود الحر، ولذلك فإن العودة إلى القبر هي عودة للوجود الفعلي وخلاص من سلطة المكان والزمن على حدّ سواء، ومن ثمّ فإن إعلان هذه العودة لأمكنة الموت (القبر) بحثٌ عن عالم بديل ومكان خفي يغلّف في باطنه حلم الشاعر بحياة بديلة وكون خاص أصبح فيه الموت مرادفا للحلم ، مادام يشكل برزخا بين عالمين.

فالقبر في النص يتماهى مع المكان الأليف، إذ لم يعد مجهول الهوية ما دام عنوانا لإقامة أبدية " عائد لرقدتي الأخيرة دون شاهدة أو شارة على داري أريد سكنا مطمئنا"، يذهب الخيال الشعري إلى إنتاج تصورات إضافية لمكان الموت، فيميّز بين قبر بشاهدة والقبر بدونها، وفي هذا البناء المتعارض تتركّز هواجس الشعر على الخوف من أن يكون له قبر بدون شاهدة أو إشارة تحدّد هوية صاحبه، وتأسيسا على هذا البناء تتخذ رمزية الشاهدة بعدا آخر يقارب بين الوجود والعدم وينتج من فضاء الموت دلالة وجودية ، تجعل من أمكنة الموت ومظاهرها جسرا يربط بين عوالم الداخل والخارج،وأفقا يتحرّك خلاله الوجود الإنساني.

عبر تأملات شعرية أمكنة الموت، تبحث الذات عن الخلاص من سلطة الزمن والمكان،وهذا البحث لا يتوقف عند شعرية الشعر بل يتجاوزها إلى إنتاج الفضاء الفلسفي،إذ أن الجمع بين القبر والدار"دون شاهدة أو شارة على داري، وإضافة صورة السكن والطمأنينة " أريد أن أسكن مطمئنا" يبعث إلى سطح الصورة مفهوم البحث عن الاحتماء أو الحاجة الإنسانية للاحتماء من الخطر، ووفق مفهوم التعارض في البنية المكانية فأن البحث عن سكن مطمئن ناتج بالضرورة عن الوجود في سكن خطر، غير أن التساؤل يذهب بالخيال إلى التساؤل عن إمكانية اعتبار الموت سكنا مطمئنا أم خطرا؟

وما دام الشاعر يرغب في العودة إلى القبر فمعنى ذلك أنه يبحث عن حماية بشكل ما، فهو يحتمي بالموت من الموت، وبالتخلص من مفهوم الزمنية بمفهوم الأبدية ، فالزمنية هي الخطر الذي يتهدد المكان والوجود، وبالبحث عن الحماية " يقيم له بيتا على هذه الأرض وينزل فيه، في هذا النزول يتجذر في الأرض ويحتمي من تيار الزمنية، ولو إلى حين، ولأن كل حماية إلى حين ،على الإنسان أن يظل جاهزا لتقبل جميع الاحتمالات التي قد

1- محمد القيسي . الأعمال الشعرية . ج3. ص: 333

تضطره لفقدان هذه الحماية وللبدء من جديد"[1]، ولذلك فإن الشاعر لا يعلن عودته للقبر فحسب لأن هذه العودة متوقعة، ولكنه في حاجة إلى حماية تجذره في الأرض وفي سكنه التحتي، وما يحقق هذه الحاجة هو وجود الشاهدة، وهذا ما أيقظ فيه هاجس الخوف من فقد الشاهدة أو من الوجود في قبر من دون شاهدة، ذلك لأن الشاهدة ذاكرة تحفظ تاريخ المكان وتؤكد صلة الانتماء إلى الأرض كما تحقق للذات ما تأمله من الحماية .

إن فضاء الموت يعيد صياغة تصور المكان، وتنقله من حيز جغرافي إلى عالم متخيل بديل يتقاطع مع حاجة الذات للعودة ويتجاوز راهنية الواقع، إذ انه فضاء يخلّص الذات من واقع المنفى ومن الإحساس باللامكان، ومن ثمّ تتحول صورة الموت إلى مفهوم الحماية واللجوء والاستقرار فتكتسب بهذه المفاهيم بعدا حميميا يستعين به الشاعر في تأملاته، يقول القيسي:

مستعينا بموتي
أشق لروحي طريقا مناسبة
وأعدّ العشاء
العشاء البسيط لإخوة قلبي
أعدُّ شراشفَ صوفية لرعاة الجبل[2]

استعمال الفعل"أستعين"يؤكد التوجه إلى تأملية الموت باعتباره مفتاح لتحقيق الحماية واللجوء،وهو فضاء الخلاص لا باعتباره صورة للموت ولكن باعتباره عالما شعريا مشبعا بالتأملات وبالسفرباتجاه الداخل والرحيل إلى أعماق الذات، فصورة الاستعانة بالموت لتحقيق خلاص الروح تفرض فضاءات دلالية بعيدة عن كل صلة بمعنى الموت، بل يصبح الموت محطّة أولية يقتضيها السفر" أشق طريقا مناسبة" وهذا الطريق يأخذ من دلالة العتبة المكانية مفهوم الحركة، والانتقال بالذات في تأملاتها من حالة مشدودة بالواقع إلى حالة تأملية تنقلها إلى فضاءات مفتوحة الأبعاد، وإلى أفق الوجود، وهنا يضاف إلى مفهوم الحماية واللجوء، احتمال آخر هو الخلاص والبحث عن الحقيقة.

وربما نتساءل هنا كيف يدخل الموت في معادلة المكان أو الحرية،أو البحث وغيرها من الممكنات الدلالية؟ وعندما نستعيد فكرة النواة الخفية أو الوطن الخلفي للقصيدة فأن هذه الفكرة تعيدنا إلى مفهوم الأرض والتشبث بها باعتبارها نواة لا يصلح الوجود عليها إلا بالانتماء إليها، فالموت والدفن في أرض الوطن هو نوع من العودة إلى الرحم الأول إلى الأم الأولى، ومن ثمّ فإن اختيار الموت والتأكيد على فكرة القبر في أرض الوطن يلبي للذات رغبة العودة والقدرة على التحرر وتجاوز كل الموانع المادية التي قد تكون حائلا أمام هذه العودة المرتقبة .

ولهذه الأسباب فإن الموت باعتباره عالما شعريا يحرر الذات من أي سلطة قد تفرضها مادية المكان فالسفر بالموت إلى عوالم الوطن الشعرية لا يحتاج إلى جواز سفر، كما أن موضوع الموت يعكس تجربة التحول بالمكان إلى أسئلة البحث عن الأرض الوطن، وتتدرج هذه الأسئلة بما تثيره من إشكاليات نحو آفاق التأملات الوجودية ، ورفض البعد عن

---

1- فؤاد رفقه. الشعر والموت. دار النهار للنشر. بيروت 1973. ص: 87

2- محمد القيسي . الأعمال الشعرية . ص: 441

المكان الوجود من خلال مقاومة الموت بفكرة الخلود.

وفي مطولة المتوكل طه" نقوش على جدارية محمود درويش ، تفتح التأملات الشعرية على إشكالية الموت والمكان والخلود، وبدءا من عنوان النص "نقوش" حيث يفتح النص على الذاكرة، التاريخ ، والثقافة والحضارات، فالنقش هو الكتابة ،لكنها كتابة تطلب الدوام والخلود،كتابة ترفض الزوال،والفناء،هو إعلان مقاومة" بإعلان البقاء في المكان ورفض الموت، وبالنسبة لسلم القيم فإن "النقوش تحقق تثبيتات الحماية، وفي ارتباطها بموضوع الموت فإنها تتحول إلى قيمة تتجاوز الموت بما تثبته من ذاكرة وبقاء، فهي تعلن بشكل ما مواجهة الموت بالبقاء بين ما سطّر على النقوش من كتابة، وبهذا التصور فإن التجربة الشعرية تتجه بصورة النقوش إلى إنتاج صورة الاحتماء في المكان، والحماية هنا في الحقيقة لاتناقش موضوع الموت في حدّ ذاته، وإنما الثبات في المكان والتمسك بالانتماء والانتساب إليه لأن الاقتلاع من المكان هو الموت في حدّ ذاته، ولذلك فإن"النقوش الذاكرة هي التي بلورت النقش وتركته علامة على الذاكرة/الثقافة،وتعدد الخطابات المقاومة،ولهذا أيضا صلة عميقة مع الجغرافية/ المكان، والتاريخ ولحظات القراءة بأن العنونة رهينة المكان/الجغرافية مثلما ظل النقش كذلك"[1].

إن التنبه إلى عنوان المتوكل طه يقود إلى ما يشير إليه في جدارية درويش وهنا يمكننا القول أنهما تقاطعا في نص الجدارية (نقوش+ جدارية) بتحويل الكلمة الشعرية إلى تأمل فكرة الموت وربطها بالمكان، كما أن الإشارات المختلفة لأسطورة جلجامش توجّه دلالات النص إلى فضاءات البحث على الحقيقة الإنسانية المترددة بين رفض الموت والاستسلام إليه، وهنا يمكن أن نفهم كذلك أن النقوش على الجدارية تحاول تثبيت اللحظة الزمنية أي تثبيت التجربة الإنسانية في أمكنتها وتخطي مفهوم الزمنية"[2] .

وإذا كان العنوان المحطة الأولى نحو المكان، فإنه محطة خلفية كذلك للمكان وللتاريخ وللحضور الثقافي، حيث يقدّم قاعدة لترتيب عناصر المتن الشعري في المكان، مكان العنوان "جدارية"، لكن هذا المكان يحوي معالمه التي تفضي إلى حضور أسطوري يعلن مقاومة أخرى أشدّ ، هي التمرّد على سنة الحياة،ورفض الموت بفتح فضاءاته وتحويلها عالما شعريا يستوعب وجود الذات من خلال ما يفتحه هذا الموضوع من تأملات تستثير الذاكرة الثقافية، وترفض الإبعاد من المكان:

قد مات موتك بعد الشاهد الأبدي
لم ألحظ غسيلك
أو دموع الخاشعين
رأيت سنبلة تشقُّ يباسَ صخرتها المريرة
أو عصافير الجليل
الساحلَ
القرميدَ
ما أجملك

---

1- مراد السوداني.صورةالغناء. قراءة في إبداعات المتوكل طه. ص: 156
2- فؤاد رفقة. الشعر والموت. ص: 28

ورميت للطيني عشبة سرّه

فأتاك من طوفان موتانا الخلود[1]

فالأنا موجود في الجدارية يرفض الخضوع لعواتي الزمن ويحاول تجاوز دورة الزمن للتخلص من الفناء " قد مات موتك بعد الشاهد الأبدي "، هي المحطة الثانية التي تواجه القارئ فموت الموت يفتح المجال لكل أساطير البعث ،ومفاهيم تجدد الحياة بعد الموت، وعودتها هي قصة أخرى يرويها تاريخ الفكر الأسطوري الإنساني،" ويبدو أن الشاعر المتوكل طه اشتغل على عنصر الخصب الخاص بالموت /الانبعاث،هذه الخاصية التي عرفتها الألوهة الشابة المذكرة ومنها الإله دموزي / تموز/ اتيس/ ديونيسس/ باخوس/ أوزوريس،هذه الألوهة كأنها نزلت إلى العالم الأسفل/ الموت وانبعثت حقيقة أو مجازا،والذي يهم هنا هو موت أدونيس/يوسف التوراتي/ يسوع/ ومن ثم انبعاثهما"[2].

إن صورة موت الموت تعكس نوعا من الانفعال في مواجهة حقيقة الموت، وأمام هذه الحقيقة المفجعة يتحول تأمل الموت إلى بحث عن حقيقة أكبر تسعى لأن تكون مطلقة وبذلك تتحرر الذات بالدخول إلى عالم أبقى لا يغزوه الموت ، ومن ثمّ فإن أول مواجهة تبدأ بالرفض، وتستدعي في النص مجموعة مفاتيح تعزز هذا الرفض وتحول الموت إلى نقيضه بما يستدعيه الخيال من مشاهدات تعزز تأملات الحياة وتغييب موضوع الموت، حيث يستعين الشاعر بالرموز اللغوية والأسطورية المرتبطة بفكرة البعث "رأيت سنبلة تشق يباس الأرض"،عشبة السر،لم ألحظ غسيلك .. حتى" أن الذاكرة الجماعية تثيرها هذه الكلمات المفتاحية وتؤكد سطوة المكان وقدرته على إحياء الأسطورة أو الواقعة التاريخية، وأول موجه إلى هذه القراءة هو واقعة الاختفاء الغريب، لم يُر الميت على خشب الغسيل تتراجع العتبة المكانية لتختفي وراء الفعل الذي يشير إليها وهو ما يؤكد انتظار العودة "[3] كما يوجهنا إلى النصوص الدينية المسيح أو المعتقدات الفكرية المتعددة (انتظار عودة الأئمة والقائمة مفتوحة) وهذا الإشعاع يؤكده ما يليه عندما يعلن الشاعر الانبعاث " رأيت سنبلة تشقُّ يباسَ صخرتها المريرة" فالبعث الأول يبدأ من رمز السنبلة "، وينتهي ببحث جلجامش عن عشبة السر.

يستمر الشاعر في تأمل الموت باعتباره تجربة شعرية مفتوحة على اللامتناهي، وتواجه حقيقة الموت عبر خيال يحاول القفز على هذه الحقيقة باستثمار القصيدة وما يتخللها من أحلام يقظة، ليقر بشكل ما أن الفن أو النص الإبداعي هو الفضاء الممكن الذي يحقق رغبة الخلود،يقول الشاعر:

لا الموتُ يقدر أن يغطي حرفك النوريَّ

أو يرمي عليه من الصحارى

ما تكاثرمن تلال

واحة الشعر المفلّق تستعيد القشرة الخضراء

---

1-المتوكّل طه . نقوش على جدارية محمود رويش . بيت المقدس/ القدس.ط1 2001 ص : 07

2- مراد السوداني. المرجع نفسه. ص: 158

3- المرجع نفسه . ص: 158

من رمل الكلام [1]

يصرّ الشاعر على موضوع تجاوز تجربة الموت، وهو هنا لا يصف موضوعه(الموت) ولا يحاول تجسيده، فالخيال لا يصوّر الموت بل يقدّم تأملات في الموت تتحول إلى صرخة في مواجهته " لا الموت يقدر"، يتحدى الشاعر الموت ويحاول إثبات عدم قدرته على إيقاف الحياة لأنها سوف تستمر من خلال الفكرة، وفي فضاءات شفافة نورانية يستعين الخيال في تجسيدها باللجوء إلى لغة التضاد والتعارض، فالكتابة أو الإبداع هو العالم النوراني، والمجال المكاني المتاح للذات لأجل تحقيق استمرار الحياة، " الحرف النوراني " هو السر الذي يختزن الخلود أو البقاء، وهو مكان اللجوء الممكن للاحتماء من الزوال " لا الموت يقدر أن يغطي حرفك النوري"، يبني الخيال مكانية النص باعتماد المقابلة بين عالمين متناقضين:

عالم سفلي يجسد ه الموت وكل ما يرمز إلى الفناء والزوال، ولذلك ترتب الصورة أمكنة تتدرج ضمن هذا العالم السفلي ويجعل لها صورة الصحراء نموذجا لأن الخيال يختزن نمذجة لهذا المكان بما يثيره من مخاوف وانفتاح على المجهول وتيه ومن ثمّ فإن هذا المجهول هو النقطة المظلمة التي ترمز إلى ظلمة الموت أو ظلمة القبر والفناء. ولذلك ركز الشاعر على جعل الموت ظلاما كونيا وخطرا قائما يتهدد الحياة ويطمس معالمها متى حلّ "لا الموت يقدر أن يغطي حرفك النوري" وفي نفس الصورة المفتوحة على الموت يبعث الشاعر الحياة، ويرتب عناصر بعد الموت ، ومن ثم فإن الترتيب في الجملة الشعرية لم يأت صدفة، بل هو ترتيب قصدي يحاول تجسيد مفهوم التعاقب والولادة والتجدد في المكان، و من ثمّ فهو يبعث الحياة من الموت .

عالم نوراني يجسّد ما اختزن في المخيلة من مفاهيم النورانية، ومن ثم هو عالم مضيء يواجه عالم الظلام، وهو عالم يتحقق في الكتابة وفي القصيدة وفي ما استطاعت عبقرية المبدع إنجازه، وفي النص هو فضاء القصيدة وما يبعثه من عوالم ممكنة تبعث الحياة في الظلام،وترمز للبعث،ولذلك يرتب الخيال الشعري رمزيتها"ما تكاثر من تلال، واحة الشعرالمفلّق تستعيد القشرة الخضراء" وهذه اللغة تحتفظ برمزية الحياة والخصب،فالتكاثر والواحة واستعادة الاخضرار تنتمي لنفس الحقل الدلالي المتمركز حول عودة الحياة والبعث، غير أن المكان هنا مختلف، إذ تحتوي القصيدة أو واحة الشعر العالم الممكن الذي تستمرّ فيه الحياة، وهنا تحقق الذات الشاعرة إمكانية عودة الحياة من خلال الكتابة، ويصبح الحرف النوراني النموذج المتعدد الأوجه والموزع بين البعد الصوفي والرمز اللغوي .

لكن الملاحظ هنا،أن الشاعر لا يتجه إلى الموت باعتباره ملجأ أو حنينا للعودة إلى المكان الذي جاء منه،حيث أن الموت هنا هو صورة للخطر تبعث من خلال تجربة الموت رغبة البحث عن الحماية والتي وجدها الشاعر في اللجوء إلى الكتابة باعتبارها المكان الذي يضمن استمرارية الحياة ويتحدى الزوال، ومن ثمّ تصبح الكتابة أو الإبداع مكان اللجوء "والاحتماء من الموت"[2].

1- المتوكل طه. نقوش على جدارية محمود درويش. ص:09

2- Maurice Blanchot. L’espace littéraire . P : 115

هذه الرغبة (الاحتماء من الموت) تبعث في الذات الرغبة في الكتابة عن الموت بالاعتماد على ترسيمات تقوم على مبدأ التعارض بين مظاهر الحياة والموت، ويجعل من الصورة الشعرية الفضاء الكوني المفتوح باتجاه هذا التعارض، يقول الشاعر:

ولعلّ أهل الكهف ماتوا
ثمّ قاموا مثلما يستيقظ الأطفال
من موت قصير. كل يوم [1]

الإشارة إلى أهل الكهف تعيدنا إلى مصدرها الديني، لكنها في النص تركّز على إمكانية البعث أو العودة إلى الحياة، فالخيال يشير بطريقة ما إلى قضيته الأولى الانتصار على الموت، والرغبة في الاحتماء من هذه الحتمية، ولذلك فإن الكهف هنا هو البؤرة الدلالية للصورة إذ ينسجم مع مفهوم الحماية واللجوء، إذ أن الكهف يثيرمفهوم حميمية المكان،وإذا ما ربطنا صورة الكهف بصورة الأطفال المستيقظين نكتشف أن الشاعر يقلب من خلال هذا التصور معنى الموت جذريا، إذ أن الخيال لا يواجه الموت كما رأينا سابقا بل إنه يحوّله رحما أي نواة للحياة، حيث ركّزت الدراسات في مجال الظاهراتية وعلاقتها بالخيال على العلاقة بين الكهف،الظلام الرحم، والموت، والطفولة باعتبارها من الرموز التي تختزن الدلالة على مفهوم البعث والحميمية.

يتشكل فضاء الموت والبعث عبر تأملات شعرية متنوعة منسجمة أحيانا ومتعارضة أخرى، يحتمل دلالة البحث عن الحميمية واللجوء، كما يحتمل مفهوم الضرورة لاستمرار الحياة :

والأرضُ شاهدُ موتنا
منذ اختزناها بنا
طينا ، حليبا يشيب،
ثمارنا أبناؤنا،
يتساقطون أمامنا فينا ،
ويتبعنا الوليد [2]

من تأملات الموت يعود الخيال إلى الأرض، ويجعل منها شاهدا ونموذجا للموت، فلا يركّز على مفهوم الموت في حدّ ذاته بل إنه يبقي على موضوع الحميمية من خلال صورة الموت، لأنه يذكر باستمرار الحياة، فالمسألة تتحول إلى محاولة تفسير الموت واعتباره من سنن استمرار الحياة في الأرض، وهنا يجد فيه عودة للإنسان إلى علاقاته الحميمية وإعادة تشكيل لاستمرارية الحياة من خلال مفهوم الخصوبة "ثمارنا أبناؤنا، يتساقطون أمامنا فينا"، وإذا عدنا إلى الإشارات السابقة ( اعتبار النص مكانا حميميا وملجأ) فإن انفتاح الخيال الشعري على فضاء الموت هو انفتاح على فضاء يتميز بالامتداد واللانهائية، بل هو فضاء ضروري للحياة "فالموت عودة الإنسان إلى ذويه، رجوعه الحميم إلى المكان الذي أتى منه"[3].

مفاهيم الامتداد والفضاء والموت في إنتاج علاقاتها بالحياة والمكان تحيلنا كل مرة

1- المتوكل طه . المرجع نفسه. ص: 35
2- المرجع نفسه . ص: 23
3- العربي الذهبي. شعريات المتخيل ، اقتراب ظاهراتي. ص: 232

على مفهاهيم الخلود والبعث باعتبارها من أهم التصورات التي شغلت الشاعر والفيلسوف على حدّ سواء، ومن الملاحظ أن هذه التصورات تختزن في أعماقها نوعا من الوحدة بين المكان والزمان،ولذلك يتخذ بعدا زمانيا ومكانيا في الوقت نفسه، فمن جهة هو مكان لأنه يحتوي الذات ويفتح أمامها أفق البحث عن الحقيقة والاحتماء في عوالم علوية يجب المرور إليها عبر بوابات العالم السفلي ممثلة في رمزية القبور والأضرحة وكل ما يشير إلى الموت، كما أنه من جهة أخرى محاولة الإمساك بالزمن من خلال قدرة الذات على تثبيته في لحظة تأملية هي لحظة التجربة الشعرية :

تتيبّس أحزانه في العروق
يحنّطه الوقت والامتداد المسافر في الأفق
يرسم خطا على الرمل يفضي إلى البحر
من هنا يبدأ الموت
أو ينتهي الوطن المتشعّب في الدم
إنه الموت كالليل ملتصق بالضلوع
ويعدو إلى البحر
ثم يعود(1) .

صور الامتداد والسفر والبحر ارتبطت في الخيال الفلسطيني بالموت، والشاعر هنا لا يخرج عن هذا التصور، فالموت في الصورة يبدأ من مكان ما هو ما يبصره الشاعر من أفق ممتد على رؤية البحر، وهذا الأفق يعني له المجهول والخوف والضياع من البحر يبدأ الموت وينتهي الوطن، ولكن كيف يموت المكان (الوطن)؟ إن حضور المنفى أو الخوف من فقد المكان أملى على خيال الشاعر هذه العلاقة بين الموت والوطن والجسد، فالتحويل الأول يكمن في التماهي بين المكان والجسد "الوطن المتشعب في الدّم" ومن هذه العلاقة يرتبط الموت بالجسد المكان "إنه الموت كالليل ملتصق بالضلوع".

وإذ يوحّد الخيال بين الليل والموت فإنه وفق علاقة التماهي يوحّد بين الليل والبحر وعبر هذه العلاقة الثلاثية الأبعاد "الليل ، البحر، الموت" يستكمل الشاعر فضائية الموت ويجعل منه بعدا نفسية مرتبطا بالمكان الجسد والوطن، ومن ثمّ فإن هاجس الخوف من المجهول الذي يتربص بالذات في البحر يجعله يركّز على بعد العالم السفلي فالبحر هنا يصبح مرادفا للقبر وللعالم السفلي لكنه لا يتوقر على دلالة الحماية أو المكان الحميمي لأنه مخاطرة في المجهول .

وبالعودة إلى موضع الموت في قصيدة المتوكل طه،نجد أن التصور يختلف لأن الموت في نصه ينتج فضاءات دلالية مختلفة، بحيث يجعل من الموت مساحات فكرية تنسجم مفهوم البحث عن الاحتماء والتحرر من سطوة الزمن :

هل ظلت الروح الطليقة في خزائن أرضنا
وهل انتبهتَ
بأنّ يقظةَ موتنا ستجيئُ يوما ؟؟
لمَ لا ، إذا، لا يسألون

---

1-إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية .ص: 30-31

وأينَ، أينَ سيحملون
وكيف هذا النبض كان
وأين بعد سيؤخذون
إلى البياض؟
وما البياضُ؟!
إلى التراب؟
إذا، فأين الروح ؟ هل يتفكّرون؟ [1]

يحوّل الخيال الشعري سؤال الموت إلى حوار بين السماء والأرض، فمن خلال الاستفهام "أين سيحملون...أين سيؤخذون...." يبدأ البحث عن الحقيقة وعن طبيعة الوجود النهائي. إن السؤال لا يتضمن الإشارة إلى قلق وجودي تعانيه الذات، لكنه في المقابل يعكس اهتمام الذات بالبحث عن مكان استقرارها ومنبعها. ولذلك كان أول سؤال خطر على الشاعر " هل ظلت الروح الطليقة في خزائن أرضها ؟" وعندما نتساءل عن الكيفية التي أصبحت بها الروح طليقة فإن الموت هو أقرب تفسير لحرية الروح التي تخلصت من أسر الجسد، لكن التساؤل يشمل كذلك البحث عن المكان البديل، وبالتالي فإن الخلاص من أسر الجسد يتطلب خلاصا آخر من أسر"الأرض" فاستمرار البحث عن المكان يتحول من خلال تأمل فضاء الموت إلى بحث عن خلاص مطلق، يخترق مفهوم الزمن والمكان، ولذلك يلحّ الشاعر في سؤاله: إلى أين؟ ومتى تأتي يقظة الموت؟ .

يؤكد الشاعر من خلال هذه الأسئلة على موضوعة الموت/الانبعاث كتجربة شعرية أساسية ظلت تمدّ النص بمكانية مهيمنة استندت على الأسطورة(الخلود والانبعاث) وفتحت المكان في القصيدة على جدل ثنائية السماء والأرض باعتبارها بعدا يضيء بنية الموت ويفتحها على مفاهيم الاحتماء والخلاص.

أما النموذج الثاني في موضوع فضاءات الموت فتمثله مطولة محمود درويش "جدارية" والتي اتخذت من موضوع الموت تجربة شعرية حاورت بين السماء والأرض، ولم تخرج عن المفهوم البدائي لتقسيم المكان إلى "عوالم رئيسية ثلاثة : السماء، والأرض، والعالم السفلي"[2]، وقد وجد ما يبرر هذا التقسيم في اعتماد الشاعر على ملحمة جلجامش،وأما "تفاصيل هذه الجدارية فتكمن في الضفة الأخرى وأعني ملحمة جلجامش التي تناولها درويش بطريقة نادرة فتألقت جداريته وأعاد للملحمة مكانتها الرفيعة فقد جعل من بعض فقراتها جزءا من الجدارية ،وحيث تتحدث الملحمة عن مقاومة الموت والبحث عن الخلود وهذا انسجام تام مع فكرة الجدارية والملحمة" فالأسطورة اتخذت مكانتها في سياق الواقعي" من خلال هذا المفتاح نستطيع فتح الجدارية وفهمها ضمن الفكرة الأشمل، الخلود[3].

وعند متابعة نص الجدارية نكتشف الواقعي والمتخيل من خلال تحويل التأملات في الموت والخلود إلى تأملات في البحث عن الحميمية واللجوء، ولذلك يبدأ الشاعر من حيث

---

1- نقوش على جدارية . ص: 33
2- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا. ص: 18
3- عباس دويكات مجموعة دراسات.رائد الحواري قراءات في جدارية محمود درويش.. جدارية والنص الأسطوري. ص: 33

تنتهي الحياة على الأرض ليأخذ الموت مفهوم الرحلة إلى العوالم البديلة :

أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كلّ شيء واقعي. كنتُ
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطير. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير. وكل شيء أبيض
البحر المعلّق فوق سقف غمامة
بيضاء. واللاشيء أبيض في
في سماء المطلق البيضاء. كنتُ، ولم
أكن. فأنا وحيدُ في نواحي هذه
الأبدية البيضاءِ.... [1]

مثلما لجأ المتوكل طه إلى مواجهة الموت بإعلان موت الموت، يتجه درويش إلى الابتعاد عن الموت فصورة الاحتضار أو الإحساس بدنو الموت تتحول إلى رؤيا جعلت الموت عتبة مكانية وجسرا يمتدّ بالذات إلى مشاهدات سماوية تتخلّص من العالم السفلي ومن الراهن "أرى السماء هناك في متناول الأيدي" تزاوج الصورة بين الحسي والمجرد بل توحّدهما ضمن نفس الفضاء، فالعالم الذي تنتقل إليه الذات عالم تتداخل فيه المفاهيم وتكتسب تصورا جديدا يختزل المسافات والمشاهدات حيث يتخلص من سطوة الزمن والمكان، هو محتوٍ ومحتوى في نفس الوقت.

وبتحول الموت عتبة مكانية تتجه التجربة الشعرية إلى التركيز على ما بعد هذه العتبات ليبدأ الارتقاء باتجاه فضاءات العوالم الداخلية الشبيهة بالرؤيا وبالحلم، فالشاعر يبدأ مغامرة تجاوز الموت من المغامرة في اللغة إذ يعول على دلالات الاحتماء واللجوء من رمزية صورة الطفولة، ولأن التجربة الشعورية المرافقة لهذه الصورة تنبع من حالة بين الحلم واليقظة يحافظ الشاعر على توجهاتها من خلال الربط بين الواقع والحلم، عبر انفصال الذات عن الجسد " أعلم بأني ألقي نفسي جانبا وأطير". يلتقط الخيال الشعر كل المخصبات اللغوية والتصويرية الممكنة حيث يجمع بين البنية الصوفية عبر رمزية الطيران والأجنحة والحمام وبنية واقع المشاهدة البصرية " السماء الغمام الواقع .

وبتبني الرؤيا باعتبارها تجربة تأملية توحد ثنائية اليقظة والحلم يوجه الشاعر خطاب الموت إلى تأملية من نوع خاص، تكتسب خصوصيتها من جعل الموت معلما مكانيا للتجربة الذاتية ومن خلال هذا المعلم ترتقي الأمكنة الشعرية إلى مستوى الرؤيا فالسماء، والبحر المعلق فوق غمامة تجعل المشاهد البصرية لهذه الأمكنة مشاهد فوقية متعالية"وبها يتشظى في كل اتجاهات النظر،بل اتجاهات العالم الحقيقية ونقيضها"[2] وفي الأخير تنتهي الذات إلى عالم يلفه البياض وتتوحد فيه الحقائق والمرئيات "في سماء المطلق البيضاء كنت...فأنا وحيد

---

1- محمود درويش. جدارية. ص: 9-10
2- محمد الجزائري. تخصيب النص. ص: 121

في نواحي هذه الأبدية البيضاء..". تتخطى الذات الرؤيا البصرية للعالم وتستقر في عالم آخر يحاول التمكن من مفهوم الزمن، فالشاعر في بحثه عن الحقيقة وفي تأمله للموت يحول مشكلته إلى مسألة البحث في المطلق ويتجه بها إلى حدود تجريدية وفلسفية تعيد صياغة أسئلة المكان والزمان شعريا، ليكتشف وحدته في الأبدية وما تشير إليه من إبقاء السؤال مفتوحا.

وهذا هو الخيط الدلالي الأساسي في جدارية درويش، ومن سؤال الموت والزمن والمكان يبدأ نص الجدارية في التجاور مع نص جلجامش، حيث أن السؤال في كليهما بدأ من حيث حضر الموت ويستمر البحث عن الإجابة عليه في العوالم الماورائية وفي النص الشعري "وكما فعل جلجامش في رحلته بالبحث عن الخلود ليهرب من الموت بدأ درويش رحلته إلى الخلود لكي يبتعد عن الموت "من أنت يا أنا؟ في الطريق اثنان نحن وفي القيامة واحد فكما حمل جلجامش على كاهله موت أنكيدو وبذلك أصبح جلجامش اثنين هو وأنكيدو والذي مات لذلك ذهب باحثا عن الخلود وهنا نجد التلاحم ما بين الاثنين ..فكان الموت الدافع المباشر لتلك الرحلة "[1].

غير أن الإشكالية هنا لا تبحث في التناص بين جلجامش ودرويش، بل إن المسألة تتعلق بتصور شاعرية المكان من خلال موضوع الموت والذي تحول في النص إلى جسر يربط بين مجموعة عوالم توحدها التأملات الشعرية ، كما أن المفاهيم تتداخل إلى حدّ التماهي التام بين الأشياء فالأمكنة السماوية واحدة يجمع بينها البياض وترسيمات الارتفاع والتعالي ، كما أن الموت يأخذ في بعض دلالاته مفهوم الزمن غير أنه زمن مؤقت أو لحظة سرعان ما تمر في خيال الشاعر وباعتبار هذه الإشارة "فإن الزمن يصبح مجازا نحو الأبدية "[2] ومعنى ذلك أن الأبدية بدورها تأخذ من مفهوم الزمن مفهوم المكان ما يعني "أن المكان يمكن من الإحالة على الزمن"[3]، وعبر هذه الإشكاليات تأخذ أسئلة الشاعر طابع التأملات في المكان والزمان والموت وهي هنا لا تبحث عن إجابة ما بل تثير ما يراود الذات من أسئلة :

لا شيء يوجعني على باب القيامة
لا الزمان، ولا العواطف. لا
أحسّ بخفّة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل :
أين"أيني" الآن؟ أين مدينةُ
الموتى، وأين أنا ؟ فلا عدمٌ
هنا في اللا هنا... في اللازمان،
ولا وجودُ
وكأنني قد متُّ قبل الآن ...
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

1- المتوكل طه . قراءات في جدارية محمود درويش. ص: 34

2- Christine Du pouy. La question du lieu en poésie . P : 103

3- Christine Du pouy. P : 102

أمضي إلى ما لستُ أعرف. ربما
ما زلتُ حيا في مكان ما، وأعرف
ما أريدُ
سأصير يوما ما أريدُ [1]

يحوّل الشاعر،تدريجيا، فضاء الموت، باتجاه الزمنية، ولذلك فهو يجمع في مستواه بين البعد المكاني (اعتبار الموت عتبة مكانية) والزمني عندما يجعل الموت مدخل للأبدية أي التحول النهائي إلى الزمن المطلق، فإنه يرى الأشياء طيفية المظهر بتأثير ما ارتبط في الخيال من تصورات لانفصال الروح عن الجسد وتحولها إلى كائن هلامي وطيف لا تؤثر فيه أبعاد الزمن ولا المكان، ولذلك استعان بلغة اللون لتجسيد هذه الصورة " كلّ شيء أبيض"كما أن عالم ما بعد الموت يحمل موصفات قريبة من ذلك، إذ هو وجود خاص تستوي فيه الأبعاد والمفاهيم "لا الزمان ولا العواطف،لا أحسّ بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس..فلا عدم هنا في اللاهنا..في اللازمان، ولا وجودُ"، ويبدو واضحا هنا وقوع الخيال تحت ضغط تجربة الموت، فالإحساس بدنو الموت يدفع الشاعر إلى تصور الأشياء على خلاف طبيعتها الحسية أو المجردة، ومن ثمّ تتحول الأمكنة إلى اللامكانية وإلى منطقة بالغة التجريد والتصور،وهذا الخيال المتعالي في التجريدية والباحث عن الحقيقة، يدفع الذات"الأنا" إلى تصور وجود خاص بها متمركز في الأنا، بحيث تكون هي مركز الكون الخاص.

وبمتابعة هذه الأبعاد الخاصة في تصور المكانية تنبعث في الرؤيا الشعرية إشارات سريعة للواقع تمكّننا من تصور المسافة المتداخلة بين حالة الوعي واللاوعي، أو اليقظة والحلم، "لم أجد أحدا لأسأل أين أيني.. وأين أنا". إن تساؤلات الأنا تعكس إحساس الوحدة المرافق لتجربة الموت ويبدو أن ذلك هو سبب تعدد الذات وانشطارها بين عالمين مما أدى إلى هذا الإحساس بالوجود بين عالمين حيث لامكان ولا زمان، وهو هنا ينسجم مع حالة الانفصال التي جرّبتها الذات، فالمنفى والبعد وهاجس فقد الوطن لا تُستَبعدُ من اعتبارها من المؤثرات اللاشعورية المتخفية وراء تجربة الموت شعريا،رغم ما يُقال عن صلة نص جدارية بمناسبة مرض الشاعر، ولذلك فإن توظيف النفي المتكرر في النص لا يتعلق بأسلوب الجملة وما ارتبط في معانيها الظاهرة بنفي الأشياء " لا الزمان،لا شيء لا عواطف..لا وجود"، بل إنه يحمل دلالة تأكيد التمركز في الذات أو في الرؤيا باعتبارها العالم الوحيد والبديل،فالذات هنا تؤكد وجودها في عالمها وكينونتها الخاصة بالانفصال عن الأشياء والموجودات الأخرى، وهو انفصال تؤكده كثافة حضور الأنا المتكلمة في مختلف مقاطع المطولة ، كما أن هذا النفي والتمركز في الأنايعكس، بالإضافة إلى دلالة الحماية، رغبة الذات في وجود حر، من خلال البحث عن "وجود مطلق منفصل عن الأشياء والأجسام"[2] ومن ثمّ كانت أو إشارة في النص دلالة ارتفاع الذات " الأنا " بالرؤيا وانفصالها عن الجسد .

إن البحث عن وجود حرّ يبدأ من تحقيق الانفصال عن الأشياء لكنه يبقي على الارتباط بالمكان والزمان فالذات تبحث عن مكانها وزمانها باعتماد مجموعة مرجعيات أسسها الشاعر

---

1- محمود درويش. جدارية. ص: 11

Maurice Blanchot. L’espace littéraire. P : 338 -2

انطلاقا من التماثل مع ملحمة جلجامش في موضوع البحث عن الخلود ورفض الموت، وشكل الرفض عند درويش تدلّ عليه رغبة الوجود الحر حيث تنتهي صورة البحث عن المطلق باسترجاع الإرادة الحرة والموجهة لتجاوز الموت " سأصير يوما ما أريد". الخيال ينتهي إلى هذه الصيرورة أو الإرادة الحرة في التحوّل بعد أن يلغي الأشياء ويجمعها في صورة ضبابية بيضاء، ينهيها إلى صورة اللاوجود أو اللامكان، "هنا في اللاهنا في اللامكان" وفي هذا التصور يحول الشاعر المكان إلى فراغ يؤكد من خلاله القدرة على هذا التحويل، يقول الشاعر:

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما فكرة، لاسيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب
كأنها مطر على جبل تصدّع من
تفتّح عشبة ،
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد
سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما طائرا، وأسلّ من عدمي
وجودي، كلّما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة،وانبعثت من الرماد
أنا حوار الحالمين ،عزفت عن جسدي
وعن نفسي لأكمل الرحلة الأولى إلى المعنى. فأحرقني
وغاب، أنا الغياب السماوي
الطريد
سأصير يوما ما أريد (1)

موضوع البحث عن وجود جديد، يدخل النص الشعري في حوارية داخلية مفتوحة على الأنا والآخر والموت وبذلك ينقل الصورة الشعرية من الثبات والأحادية إلى التعدد الذي يوفّره تعدد الذوات والتأملات والأمكنة،كما يضمن التحول المستمروالانتقال الحر بين المواقف والمشاهد بتوازٍ مع ما يحدثه الفعل "سأصير" من حركة.

وفي المشاهدات المختلفة يتواصل بناء تأملات المكان وفق جدلية الجدب والخصب باعتبارها مرادفا موضوعيا لجدلية الحياة والموت"سأصير يوما فكرة، لاسيف يحملها إلى الأرض اليباب، ولا كتاب كأنها مطر على جبل تصدّع من تفتّح عشبة". فالرؤيا الشعرية، وفق هذه الجدلية تضع الذات في مكان وسط بين الحياة والموت،وهو موقف تنتجه طبيعة الرؤيا في حدّ ذاتها من حيث كونها تجربة شعورية بين الحضور والغياب، وتعدد الذوات في الصور السابقة يدلّ بوضوح على انتماء إلى عالم شديد الخصوصية فلا هو من عوالم الحياة ولا هو من عوالم ما بعد الموت، ويبدو أن التركيب اللغوي المؤسس على الفعل" سأصير" يتحوّل إلى نوع من الإحداثيات التي توجّه حركة الذات والصورة إلى مفهوم الزمنية والانفتاح على اللانهائي في الكبر وذلك ما ينسجم مع طبيعة اتجاه الرؤيا إلى المستقبل.

1- محمود درويش. جدارية. ص: 13

إن استمرار السؤال عن الحقيقة يحمل ما يكفي من الإشارات للدلالة عن استمرار البحث عن عالم الشاعر وحقيقة المكان والزمان الذي ينتمي إليه، فبعد السؤال عن مدينة الموتى "أين مدينة الموتى؟" يعود إلى الوضع نفسه يقترب من الحقيقة "اقتربت من الحقيقة" لكن لا يصل إليها، فيعود إلى الغياب "أنا الغياب السماوي الطريد"، وبالغياب يعيد فتح مجال المكانية لكنها مكانية مجرّدة "تجعلنا نشعر بوضوح بالتوسع التدريجي لحلم اليقظة حتى نصل إلى النقطة القصوى حين يقوم المتناهي بالكبر"[1]، وفي متابعة التأملات تواصل الذات عبر المواقف المختلفة البحث عن المكان المرتبط في النص بالبحث عن الحقيقة وهي المساحة التي يرى فيها الشاعر أنها تحرره "فلا يعود منغلقا بثقل جسده ولا أسير وجوده"[2]،ولذلك يحرر ذاته من الجسد ليواصل الرحلة "عزفت عن جسدي وعن نفسي لأكمل الرحلة الأولى إلى المعنى" ، كما أن الرحلة تتواصل عبر بوابة الأزمنة باعتبارها محور المكونات الدلالية المشكلة لمفهوم المتناهي في الكبر في النص، والذي يتواصل إنتاجه عبر حركية الزمن والمكان، والتي يوفر لها الشاعر نفس التقنية " تعدد الذوات"،يقول الشاعر :

ورأيتُ ما يتذكّر الموتى وما ينسون...
هم لا يكبرون ويقرأون الوقت في
ساعات أيديهم. وهم لا يشعرون
بموتنا أبدا ولا بحياتهم . لا شيءَ
مما كنتُ أو سأكون. تنحل الضمائر
كلُّها."هو" في "أنا" في "أنت".
وتنحلُّ العناصرُ والمشاعرُ . لا
أرى جسدي هناك، ولا أحسُّ
بعنفوان الموت ، أو بحياتيَ الأولى.
كأني لستُ مني. من أنا؟ أأنا
الفقيدُ أم الوليدُ...
الوقتُ صفرٌ. لم أفكر بالولادة
حين طار الموتُ بي نحو السديم ،
فلم أكنْ حيّا ولا ميْتا،
ولا عدمُ هناك، ولا وجُودُ. [3]

إذا كانت الموضوعة الأساسية للقصيدة "الموت"، فإن الرؤيا لا تتجه في مواجهة الموت باعتباره حقيقة، بل إن رؤيا الموت تتجه إلى ردّة فعل الذات ، ولذلك فعندما اتجه الشاعر إلى محاورة الموت إنما أضفى عليه من تأمَّلاته ما حوّله إلى معالم توهم أن الشاعر يرحل للبحث عن حقيقة وجود الذات في عالم آخر، ومهما كانت طبيعة الموقف من الموت، فإن تأمل تلك العوالم السماوية اتجه إلى بلورة فكرة الزمنية اعتمادا على مفهوم التحول المستمر والممتد في الزمن،"وكل تحول يعني الانتقال من حالة إلى حالة، وهذا الانتقال يعني بدوره

---

1- غاستون باشلار. جماليات المكان.ص: 178

2- المرجع نفسه. ص: 179

3- محمود درويش. جدارية . ص: 27- 29

عدم القدرة على تجميد اللحظة،وهذا يعني بدوره عدم القدرة على إعادة اللحظة"[1]، فالتجربة الشعرية أصبحت العالم الممكن والوجود البديل الذي يفتح نقطة التحول، وعلى حدّ تعبير هايدجر " الشعر هو تأسيس كلامي للوجود"[2].

تأملات شعرية الموت تتجاوز ظاهرة الموت إلى إعلان وجود خاص في النص وفي التأملات التي تستحضر العوالم الماورائية بالاعتماد على لغة "ماورائية"تميل إلى توظيف حقل لغوي ينتمي للمصطلح الفلسفي ويحاول التقرب من الأفكارالتي تحلل أوتصف تلك العوالم أو تحاول إيجاد تفسير لظاهرة الوجود حيث أن لغة الموت والحياة والقيامة والقبور والسديم والعدم والوجود والحضور والغياب والبعث... تتمركزحول تصور خاص للمكان يعتمد على مفهوم اللامتناهي، واللامحدود. كما أن صورة الرحيل أو السفر والانفصال عن الجسد وما يرافقها من تساؤلات "أين ؟من أنا" وتوجّه الرؤيا الشعرية إلى البحث عن فهم طبيعة الوجود، حتى أن الشاعر يسمي هذا الموضوع في أكثر من موضوع، كما أن الحقول اللغوية السابقة تثير فكرة الاحتماء أو الحماية، وهذه الفكرة لا تظهر مباشرة في النص، وإنما عندما نتابع ما يشير إليه نص الموت من عوالم لا متناهية في الكبر فإن هذه العوالم تثير في اللاشعور قضية الخوف من الضياع أو التيه وهو الخطر الذي يكرر الشاعر ذكره من خلال الإشارة إلى الخوف من الوجود في اللامكان" فلم أكنْ حيّا ولا ميّتا، ولا عدمُ هناك، ولا وجُودُ" وهذا ما ينسجم مع وضع الشاعر الحقيقي(قصة المرض) والحياتي ( آثار ذاكرة المنفى التي عاشها).

وعندما جعل الشاعرعوالم الماوراء مفتوحة ولامتناهية إنما كشف عن حالة لاشعورية أنتجها"الإحساس بالخطر وفقد الحماية وهو ما تهدد وجوده وكيانه [3]، ولذلك كان البحث عن حقيقة الموت في النص يصب في البحث عن وجود حقيقي، يحدّد طبيعة انتماء الذات لعالمها ومن ثمّ فإن تجربة الخطر ممثلة في تأمل الموت كانت طريقة الشاعر في البحث، "وهذه التجربة، عن وعي منها أو غير وعي تحاول مقاومة الموت وتخطيه،وطريقة مثلى لهذا التخطي هي التجربة الشعرية" [4].

رغم أن تجربة الموت كموضوع شعري متشعّب، فإن مفهوم الاحتماء واللجوء يعدّ من القضايا التي ارتبطت بهذه التجربة، إذ أنها في أحد أوجهها بحث عن المكان المفقود يختزله موضوع البحث عن الوجود أو عن الحقيقة .

---

1- فؤاد رفقة. الشعر والموت. ص: 27-28

2- المرجع نفسه. ص: 31

- مقولة الشعر تأسيس كلامي للوجود، هي التصور الذي قدّمه هايدجر من خلال تأملاته في شعر " هولدرلنHolderlin انظر:

HEIDEGGER. M. Chemin qui ne mènent nulle part P :323-385 .

3- M. Heidegger. Chemins qui mènent nulle part. P :360

4- فؤاد رفقه. الشعر و الموت. ص: 32.

## 2-1 الكون الشعري و اللجوء إلى القصيدة

عالم القصيدة أوالتجربة الشعرية،هو أحد الأمكنة الخفية لتأملات العزلة وإذا كان البحث عن الاستقرار واللجوء وبشكل عام الاحتماء النتيجة الحتمية لفقد المكان، فإن القصيدة باعتبارها كونا شعريا تصبح من الأماكن الحميمية الأقرب للذات ولتأملات اليقظة،إذ أنها مستودع الأحلام والذكريات والرغبات المختلفة، ولذلك تتحول التأملات الشعرية إلى عالم خاص ومستقرّ حميمي بديل للذات، فالقصيدة أو الصورة الشعرية أحد أهم الأمكنة الخفية لما تقرّبه من بعيد وتستحضره من أليف وتستعيده من مفقود،فهي في بعض ملامحها الملجأ المتخيل للذات والمترجم لنفسانية البعيد الذي أرهقه البحث أو كما عبر عنه باشلار" أبحث عن ملجإ في كلمة، في كلمة أروح أحبها لذاتها فالراحة في قلب الكلمات والرؤية الجلية في خلية الكلمة"[1].

هذه المقاربة النفسية لمكانية اللغة، لا تبتعد عن مفهوم العالم الداخلي باعتبارها التجربة الشعرية تجربة لغوية في الأساس ومن حيث هي كذلك فإنها من مناطق العالم الداخلي الذي لا يمكن عزله عن الذات الشاعرة، فالقصيدة أو التجربة الشعرية مجموعة عوالم تتمظهر من خلال صورها معالم الخارج بما يصوره من جغرافيا شعرية ومعالم الداخل وما يحتويه من أبعاد تخلُص في النهاية إلى مفهوم الاحتواء والتمركز، ومن ثم فإن العالم الداخلي هو عالم الرؤى التي يلجأ إليها الشاعر عند الحاجة إلى الحميمية والألفة واللجوء.

وما دام عالم القصيدة من الأمكنة الخفية المحتمل وجودها والاستقرار في صورها فإنها تشكّل بواسطة اللغة حالة فكرية وشعورية إذ أن الشاعر يبني في القصيدة عالمه الداخلي ومناطق لجوئه ولا سبيل للتعرف على ذلك العالم إلا الصورة التي يضيء بها حقيقة وجود عالمه ذاك حيث أن "للإنسان عالم داخلي من افكاروصوروأحاسيس ولغاية ما يستخدم الإنسان اللغة لتجسيد عالمه الداخلي خارجيا"[2].

ووفق هذا التصور فإن العلاقة بين التجربة الشعرية والمكان لاتنحصر بما يمكن أن تعكسه اللغة أو الصورة من أبعاد بصرية لأن هذه الأخيرة سوف تبدو واضحة الملامح ما إن يجسدها الخيال في صورة شعرية، غير أن العوالم الخفية أو العالم الداخلي تنسج أبعاد المكان في النص من حيث كونها تحتفظ بعلاقات مكانية بعيدة تشكل خلفية التجربة،وتظهر من المكان خاصية الاحتواء. فتأخذ التجربة الشعرية منه فكرة الاحتماء في حدّ ذاتها فاللجوء أو العالم الداخلي الذي تجد فيه الذات ملاذها يصبح اللجوء إلى القصيدة أو الكلمةوهنا فإن مقولة المكانية لا تعتمد على جانب بصري وإنما على فكرة مجردة "وهكذا يمكن القول إن بنية مكان النص تصبح نموذجا لبنية مكان العالم وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية [3].

---

1- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 46

2- فؤاد رفقه. الشعر والموت . ص: 51

3- عيون المقالات . يوري لوتمان.مشكلة المكان الفني.تـــ : سيزا قاسم. ص:69

وإذا نظر إلى القصيدة من منظور مكاني وتابعنا عبر صورها مفهوم الاحتواء أو اللجوء وربطنا كلّ ذلك بحلم الشاعر وبحثه عن المكان فإن أول الأبعاد التي تتضح هو ما يفتحه النص الشعري أو الكلمة من آفاق للرؤيا الشعرية، تقيم فيها الذات وجودا موازيا للوجود الطبيعي في الواقع، ونتذكر هنا أن القصيدة الحديثة " تحلم بعالم "الهناك" وهو عالم متخيل غير قابل للتحديد، وهو أفق لا يمكن تشكيله إلا بالكلمة"[1]. كما أن حاجة الشاعر لهذا العالم أو المكان لم تعد مجرد حاجة جمالية أو فنية تقتضيها طبيعة الرؤيا الشعرية، بل إن هذا العالم المتخيل أو الخفي أصبح بديلا يعوّض، نفسيا، المكان المفقود، فتصبح القصيدة بما شكلته من عوالم حلم الشاعر وموطن الذات :

كأني بك تقرأني الآن
نبضة.. نبضة
ثمّ تنثرني شجرا وشظايا
وأنت تداعب حزن القصيدة
كأني بك الآن تحملني
بين كفيك فأسا
وتودعُني وطنا لا ينام
سيدي ..حين تعبر هذي المدينة
ابسط جناحك لي أستظل به
جمّعتنا الهموم الصغيرة والوطن النازف
سيدي حين تعبر هذي المدينة
تبحث عن قمر الحلم فيها
وتشتاق للأغنيات التي تكسر الموت راحلة للضواحي البعيدة
ابسط ذراعيك.. آتيك
أعطيك أرض القصيدة
دفء اشتعالاتها
وأتوجك الآن سيدها[2]

يدفعنا الشاعر إلى قراءة أرض القصيدة، ويدعونا إلى تمثل طبيعة المكان فيها، وتمتد حدوده بين القراءة "كأني بك تقرأني" والدعوة إلى دخول أرض القصيدة أو المشاركة في تصورها"أعطيك أرض القصيدة دفء اشتعالاتها"، تنعكس العلاقة بين المكان/الواقع والمكان القصيدة في طبيعة الارتباط بين الذات الشاعرة والقصيدة من جهة وبينها وبين المكان الطبيعي المفقود.

ومن هذا التصور فإن الدعوة التي وجهها الشاعر لقراءة أرض القصيدة شكلت المعلم الأول لحدود هذه الأرض الشعرية، والتي تبدو أنها ترسم مكانا في إحداثيات شعرية ربما قد نكتشفها بعد القراءة، حيث أن هذه الإحداثيات تتحرك في اللغة وفي الصورة الشعرية وبحسب احتمالات القراءة .

---

1- Sophie Guermès. La Poésie moderne, Essai sur le lieu caché. P : 183

2- إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية. ص 67-70

فالشاعر يدعونا إلى عالمه الخاص إلى أرضه كي نكتشف ونشاركه الحياة في مدينتهن وهذه العلاقة الأولية تبدو مركزية في تحديد طبيعة علاقة الشاعر بأرض القصيدة حيث تحضر لغة المكان وتتنوع لتؤكّد أننا أما كون شعري خاص متنوع الوحدات وتتوزع أشياؤه عبر مختلف التفاصيل، فيستحضر الشاعر ما أمكنه من موجودات تماثل موجودات عالمه الواقعي: شجر، شظايا،فأس،وطن، ضواحي، رحلة، قمر.."، فهذه الأشياء لا ترتبط بالمكان فقط بل إنها بالإضافة إلى ذلك تتفاعل مع الذات وتحدد طبيعة العلاقات الخفية للمكان، وفي تركيز الشاعر على الحلم وما يترافق معه من انفعالات تترجمها كلمات: الشوق، والحزن والموت يضيف إلى عالمه التجارب الانفعالية الملازمة له والتي ترتبط بصورة واقع الوطن الذي دفعه إلى البحث عن عالم بديل في القصيدة، وهو بذلك يضيف ذاكرة خاصة وجماعية تتحرك فيها التجربة الشعرية "فيصبح للمكان ذاكرته الخاصة، وللذاكرة مكانها الخاص،وللزمان ذاكرته ومكانه المتحرك الخاص،بحيث يتحرك النص الشعري كنفس الحرية المطلقة التي تتماهى في نشوة ذاتها عندما تنطلق في فضاء الخلق والاكتشاف"[1]

وبالإشارة إلى الذاكرة فإنها في النص ترتبط بجمالية الألفة من حيث هي موطن الإحساس باللجوء والحماية مادامت تفتح للذات الشاعرة أفقا تجد فيه "دفء الاشتعال".

وإذا كانت القصيدة وطنا بديلا للذات، فهل يعني ذلك أن البديل هو انعزال عن الواقع بالاتجاه في عمق التجربة الشعرية؟ إن صورة الوطن البديل أو الأرض القصيدة لا تنخرط كليا في مفهوم البعد عن الواقع بل إن هذه الصورة نتيجة حتمية تربت عن فقد المكان، وهذا بالذات ما يبعث في التجربة الشعرية سرّ البحث عن الألفة والحميمية،ومن ثمّ فإن أرض القصيدة هي ما تمثله للشاعر من توفير إحساس الحماية واللجوء، ولذلك فإن الأمر لا يتعلّق "بناء عالم آخر ولكن باكتشاف عالم شبيه ووطن خلفي للقصيدة"[2].

وبتأمل صورة "أعطيك أرض القصيدة" نلاحظ أنها توحّد بين طرفين متباعدين تماما من حيث الطبيعة والدلالة فالأرض تثير في الخيال بعدا فزيائيا بكل الإحداثيات التي يمكن تصورها ومهما أراد بها الشاعر " الوطن أو المدينة" فإنها تظل تحتفظ بمواصفاتها التجسيدية وبطبيعتها المكانية بينما تثير صورة "القصيدة" متخيلا آخر وعالما غير قابل للتحديد نظرا لطبيعته التجريدية، وبالتحول إلى محاولة الكشف عن العلاقة بين الأرض والقصيدة، فأننا نلتمسها في خاصية مشتركة هي مفهوم الاحتواء، إذ أن القصيدة والأرض مجال لتمركز الذات ووجودها فيها، وهو ما يبعث في الصورة الشعرية مفهوم المكانية وما ينتجه من فضاءات دلالية ممكنة، " ومع تحوّل المتلقي إلى وحدة تماه مع أبعاد النص ينتقل من المكان المحدّد إلى المكان المفتوح الذي يشكل الإنسان مركزه الأول " [3]. ومن هذا التأسيس فإن القصيدة المكان تشكل فضاء " الهناك " ونقطة تمركز الذات في عالمها الخاص وكونها الجديد وتعتبر بنية القصيدة الطريق المفتوح إليه وذلك ما يعني أيضا حرية الوجود فيه ، وبهذا

---

1- جمال الدين خضور. قمصان الزمن. فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي.ص: 126

2- Sophie Guermès. La Poésie moderne, essai sur le lieu caché. P : 185

3- جمال الدين خضور. قمصان الزمن. فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي.ص: 126

المعنى تكون التجربة الشعرية أفقا خاصا "ينكشف بالتجربة الداخلية"[1].

باعتبار القصيدة أو التجربة الشعرية من الأمكنة الخفية، فإنها تحقق للذات الشاعرة توازنها في علاقتها بعالم الواقع، ما دامت تفتقد حميمية المكان ولذلك تصبح الصورة الشعرية فضاءها المفتوح باتجاه العوالم الممكنة،الملاذ الآمن والوطن المكن لطلب اللجوء والحماية المفقودة في وطن الواقع :

وطني قصيدتي الأخيرة
أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط
كم ألج المرايا
أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا
ولا أرى نهرا فأجري
وطني قصيدتي الجديدة
كيف أدري أن صدري ليس قبري
كيف أدري [2]

من اليسر الوصول إلى النتيجة التي وصل إليها الشاعر:الإقامة في القصيدة غير أن السؤال عن سبب هذا الاختيار وبهذه الكيفية قد تكون له أكثر من إجابة، ومع وضوح ظاهرة اللجوء إلى الكلمة أو النص الشعري، فإن استقصاء ما يفتحه هذا التصور من فضاءات يذهب بالقراءة على جوهر المشكلة التي تتجلى في كم متعدد من الصور الشعرية سواء احتفظت بالدلالة المباشرة لهذا البعد أو توسعت إلى أبعاد وجودية وفلسفية أكثر نضجا وعمقا.

عندما يعلن الشاعر "قصيدتي وطني" فإن هذا الإعلان ينمّ عن لا وعي يثير هذا المشهد ولنا أن نتصور كيف يختصر الوطن في قصيدة؟ وبالتالي كيف ينتج النص الشعري أو الكلمة بصفة، أبعاد المكان بإحداثيات تتحكّم في تحديدها لغة النص وخيال الصورة. فالشاعر حينما لم يكن له مكان على الخريطة الجغرافية فإنه تعويضا عن ذلك أسسه بالكلمة"[3]، ووجود المكان/الوطن في القصيدة يكسبه بعدا إضافيا لأن مفهوم اللجوء والحماية الذي توفره القصيدة يختلف عن الواقع، كما أن الحماية لا تتعلق بالذات الشاعرة فقط، وإنما بالمكان في حدّ ذاته، ومن أهم الاحتمالات الدلالية أن تأسيس الوطن في القصيدة يضمن بقاءه وحمايته وإبقاءه حيا ما دامت الكلمة موجودة، وفي هذا يكمن البعد الوجودي للمكان والذي يجمع بينه وبين وجود الذات.

وعندما يتماهى المكان مع الوجود الإنساني فإنه يكتسب مفهوما غير قابل للتحديد أو التجزيء نظرا لطبيعته الشمولية الجديدة، إذ يمكن أن يتقمّص كل مجموع العناصر والأنساق المتداخلة في تكوينه،غيرأنها في أبعادها الخفية تتحول إلى مكان في الذات ويصبح الوطن فكرة ذهنية تسكن القصيدة تارة والذات أخرى، فتتميز القصيدة بلغة خاصة تستحضر

---

1- فؤاد رفقه. الشعر والموت. ص: 19

2- محمود درويش. الأعمال الشعرية. ص: 546

3- Sophie Guermès. La Poésie moderne, essai sur le lieu caché. P 184

البعد المكاني من خلال الأشياء البصرية التي تتولى بلورة المكان بحسب "إدراك معين للأنساق اللغوية" (1)

فصورة "وطني قصيدتي" هي النسق اللغوي الأول الذي يخضع المكان/الوطن من المفهوم البصري"الوطن" إلى مفهوم لغوي "القصيدة"، غير أن الخلفية الأعمق تكمن في وجود الوطن في القصيدة، أي تحوله إلى فكرة ذهنية وصورة جمالية داخل النص، وفي الوجه المقابل صورة الواقع، وهي صورة غائبة تستنتج ولا يُصرَّح بها.

وفي "جدارية" يشير درويش إلى عالمه في القصيدة ويجمع بين التجربة الشعرية والحلم ليشكّل تأملاته في المكان، فتصبح القصيدة عالما موازيا ووجود شعريا يسمّي الأشياء ويبعث منها حياة جديدة، يقول :

خضراء أرض قصيدتي خضراءُ
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في
في خصوبتها .
ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته
ولي منها وضوح الظلّ في المترادفات
ودقة المعنى ...
ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل
ولي منها احتقان الرمز بالأضداد
لا التجسيد يرجعها من الذكرى
ولا التجريد يرفعها
ولي منه "أنا" الأخرى
ولي منها صدى لغتي على الجدران
يكشط ملحها البحري
حين يخونني قلب لدود (2)

عودة الشاعر إلى أرض القصيدة يجعل منها عودة إلى عالمه المفعم بالحياة، ولذلك جعل منه مساحة لونية خضراء:" خضراء أرض قصيدتي"، فالاهتمام باللون وجعله صفة ملازمة للقصيدة يضيف فيها إلى معنى الخصوبة بعد المساحة المكانية، من حيث أن لغة اللون أقرب إلى مفهوم المكان. كما أن اقتران القصيدة بالأرض يوهم بلجوء الشاعر إلى تسمية نصه وذلك ما يدلّ على تحديد انتماء وانخراط في عالم النص إذ هو أرضه ومكان انتمائه ووجوده، وهو ما يعزّز أيضا الدلالة على واقع بديل هو واقع القصيدة وعالمها المتخيل.

فبالنسبة للشاعر واقعي ما يسمّي، ما دامت "التسمية نوعا من الخلق والإبداع"(3)، لأن رحلته الطويلة باتجاه أرضه ومع ما انتابه خلالها من معاناة لم تنته بعد جعلته يتوسّم في

---

1- مجموعة مؤلفين. عيون المقالات،جماليات المكان. ص: 68

2- محمود درويش. جدارية. ص: 41-42

3- Sophie Guermès. La Poésie Moderne. Essai sur le lieu caché. P : 184

القصيدة رحلة موازية تبعث فيه إشراقة أرض متخيلة تضيئها الصورة الشعرية.
ويبدو أن الشاعر أعلن انتماءه لأرضه الجديدة وهو ما يؤكده فيما له منها وما يربطه بها. وبهذا الانتماء الكلي للتجربة الشعرية يتجاوز حدود المكان ويجعل من اللغة والرؤى الشعرية عالمه ووجوده الكلّي، كما أن مشكلته مع الزمن تتبدل من خلال الشعر من زمن محدود إلى زمن مفتوح على اللانهائي ،وهذا الزمن لا تتميز به إلا القصيدة/ الأرض، فهي باقية بقاء الرؤيا الشعرية وهي فضاء مفتوح لا تحدّه حدود المكان ولا تطاله عواتي الزمن" يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في خصوبتها"[1].
فالتجربة الشعرية تتحول إلى تجربة حياة في القصيدة يبدعها الخيال وتنتمي الذات إلى عالمها في كلّ مظاهره الزمنية والمكانية:" ولي منها تأمل نرجس ...وضوح الظل...دقة المعنى...التشابه في كلام الأنبياء..."، فلا تكتفي صورة القصيدة الأرض" بإعلان وجودها بل إنها تبني عالمها من طبيعة ما يمكن أن يكون شعريا فالتأمل، والنبوءة، والوضوح والتشابه والمعنى تنطوي على ترتيب عالم متنوع القيم ويشكل"بنية مكان النص التي تصبح نموذجا لبنية مكان العالم"[2] كما أن هذه البنية تحافظ على علاقة الانسجام بين عناصرها باعتبارها علاقة مكانية وجمالية حيث أن المكونات السابقة تنسجم مع ما طبيعة القصيدة الأرض التي يحقق فيها الشاعر انتماءه ووجوده وهو ما يمكن تفسيره بنوع من تأثيث المكان بالعناصر الضرورية للحياة والإقامة فيه،وبالتالي يصبح فضاء الرؤيا الشعرية المجال المكاني والزماني الذي يمارس عليه الشاعر تأملاته في الحياة والوجود.
عالم التجربة الشعرية هو عالم الشاعر، وفيه يستعيد إحساس الحماية واللجوء، لأن القصيدة أصبحت مأواه الذي يمارس فيه تأملاته ويستعيد من خلاله ما افتقده في الواقع. ومن ثمّ فإن سمات المأوى،"لي منها صدى لغتي يكشط الجدران"، "تبلغ حدا من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق،ولهذا فإن كلمة الشاعر بسبب وقعها الصادق تحرك أعماق وجودنا"[3]. فعالم القصيدة وما يحمله من تأملات يأخذ مفهوم المكان ( مكان المأوى والتأملات) باعتباره من مصادر الكينونة الخاصة،وبشفافيته الشعرية يكشف أعماق اللاوعي وما علق بالذاكرة من علاقات مكانية مفقودة،ومن ثمّ هو جزء من الرحيل لأجل العودة، ولأجل البحث عن سر الوجود، يقول درويش:

لم يكن للكواكب دور
سوى أنها
علّمتني القراءة :
لي لغة في السماء
وعلى الأرض لي لغة
من أنا؟ من أنا ؟

---

1 –جمال الدين خضور.قمصان الزمن.فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي.ص: 127
2 –يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني. ت سيزا قاسم . ص: 69
3– غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 42

ألقصيدة فوق، وفي وسعها
أن تعلّمني ما تشاء
كأن أفتح النافذة
وأدير تدابيري المنزلية
بين الأساطيري. في وسعها
أن تزوّجني نفسها ...زمنا [1]

لم يكن صدفة أن يعنون مصدر اقتباس هذا المقطع "تدابير شعرية"، إذ انه يعلن انتماءه إلى عالمه الذي يمارس فيه وجوده، وهو عالم يشكّل المكانية باعتبارها من أهم فضاءات القصيدة ، ينتمي إليها ويتحرّك في مجالها. فاللجوء إلى القصيدة يتماثل مع اللامتناهي في الكبر،ويتخطى أي تصور لحدود المكان : لي لغة في السماء وعلى الأرض لغة..القصيدة فوق وفي وسعها أن تعلمني ما تشاء"، وإذا ما اعتبرنا نثر درويش مكمّلا لشعره فإننا نجده يعتبر فضاءات المعنى إمكانيات مفتوحة إلى الأرض والقلق الوجودي، يقول: " وتدرّبتُ على فتح الاستعارة لغياب يحضر ولحضور يغيب بتلقائية تبدو مطيعة.وتعرف أن المعنى في الشعر يتكون من حركة المعنى.... جملة موسيقية كهذه تشقّ طريقها في مجرى الكلام، جنينا يتكوّن ويكوّن ملامح صوت ووعدا بقصيدة. لكنها في حاجة إلى فكر يقودها وتقوده في مناخ الإمكانيات المفتوحة وإلى ارض تحملها وإلى قلق وجودي وإلى تاريخ أو أسطورة"[2].

هذه التلميحات إلى المعنى والقصيدة وقلق الوجود،لا تخفي انتماء الشاعر إلى نصّه واعتباره عالمه ومجال أفكاره في المكان والوجود، بحيث تصبح الممارسة الشعرية عنده ممارسة للحياة بصورة ما. كما أنها في جزء منها (القصيدة)" تجربة شعرية تضيء بصورة ممتازة وجود الحقيقة الإنسانية"[3] ودرويش لا يهمل هذا الجانب الفكري في التجربة الشعرية "لكنها في حاجة إلى فكر". وفي أكثر من قصيدة يتعامل درويش مع التجربة الشعرية باعتبارها من المكنة الخفية والعوالم التي يلجأ إليها ويمارس فيها تاملاته الكونية، يقول :

ألقصيدة تبعد عني ،
وتدخل ميناء بحّارة يعشقون النبيذ
ولا يرجعون إلى امرأة مرّتين
ولا يحملون حنينا إلى أي شيء ولا شجنا.[4]

يقدّم الشاعر عالمه بحسب ما يراه في القصيدة، وهو عالم الإمكان، ولذلك فهو يحاول توجيه طبيعة الشعر من حيث كونه رؤيا تمتدّ في المستقبل وتنفصل عن الحاضر "القصيدة تبعد عني" والبعد هنا لا يفهم من منظور المسافة المكانية بل هو بعد في الزمن يتجاوز الحاضر إلى المستقبل ولذلك تأتي أمكنتها مستقبلية تحاول الوصول إلى ابعد المناطق

1- محمود درويش. لماذا تركت الحصان. ص: 99-100
2- محمود درويش.في حضرة الغياب.دار رياض الريس. بيروت. ط2006/1. ص:99
3- فؤاد رفقه. الشعر والموت.ص: 11
4- محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيدا. ص 101

وأعمقها حيث يكون البحارة (الشعراء) في سفر ورحيل دائم وذلك ما يفيد أن "الشاعر معني بالمستقبل، عالم الإمكان هو عالمه،عالم مليء بالعوالم الممكنة،ليس ما كان وليس ما هو كائن هو ما تتمحور حوله التجربة الفنية"[1] .

ويبدو أن نصوص درويش تقدّم نموذجا أكثر عمقا في توليد رؤيا خاصة للشعر، من حيث أن الشعر أو الكلمة أو اللغة نوع من الإقامة في كونية العالم الشعري، باعتباره " الكون الخفي في دواخل الوعي"[2]، وما دامت القصيدة هي المعلم الظاهر لهذا الكون، فإن تأويله يمرّ حتما عبر اللغة والصورة الشعرية على أساس أن "معانقة الإنسان للشعر هي دليل على هوس الكائن بالخلود"[3] وبحثه عن إقامة في كون آمن تشكل القصيدة أو الكلمة عتبته الأولى، يقول درويش:

ألقصيدة ما بين بين وفي وسعها
أن تضيء الليالي
وفي وسعها أن تضيء بتقّاحة جسدين ،
وفي وسعها أن تعيد
بصرخة غاردينيا ، وطنا[4]

يلجأ الشاعر دائما إلى تسمية أشيائه التي يرى فيها كينونته، فمن أرض القصيدة، إلى القصيدة ما بين بين، وأهم ما في هذه التسمية (الإشارة إلى القصيدة على التعيين) أنها إعلان انتماء لعالم الرؤيا الشعرية وجعلها صيرورة تختزن دلالة الكينونة، وأول تحويل في النص هو إخراج عناصر الصورة من الشيئية بتحويلها من أشياء مجسدة إلى عالم مجرد من أي بعد مادي، ومبني على دلالة ترميزية تفيد الكينونة في الداخل أي الوجود في القصيدة، ولذلك لأن القصيدة "ما بين بين " تحمل ثنائية الداخل والخارج ، ويتجه الشعر بعد ذلك إلى الداخل لآن القصيدة أو الشعر يتصف بالنورانية "تضيء" وهذه النورانية النابعة من رؤيا شعرية هي التي تنتهي باستعادة الوطن في الداخل " وفي وسعها أن تعيد بصرخة...وطنا". فالقصيدة الرؤيا هي الوطن وهي المنتج باستمرار لوجود في الداخل، من حيث أن الرؤيا استكشاف للمستقبل واحتمال يؤسس عالم الأنا في الذات.

وما دامت القصيدة/ اللغة والرؤيا كينونة وعالما يتمركز في الذات، فإن هذا العالم لا ينقطع عن ذاكرته لأن استكشاف المستقبل ينبع من الذاكرة، والكينونة في الوجود تبدأ من السؤال "من أنا" :

ألقصيدة بين يديّ وفي وسعها
أن تدير شؤون الأساطير ،
بالعمل اليدوي، ولكنني
مذ وجدت القصيدة شرّدت نفسي
وساءلتها :

---

1- عادل ضاهر.الشعر والوجود. ص: 93

2- Heidegger. M . Chemins qui ne menent nulle part. P : 367

3- عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. ص: 102

4- محمود درويش . لماذا تركت الحصان وحيدا ص: 102

من أنا؟
من أنا؟[1]

ما يثير الاهتمام هو تقديم القصيدة وكأنها كائن أو عالم مستقل يبدعه الشاعر "القصيدة بين يدي" وبهذا التقديم يجعل منها ذاكرة أولى تعيده إلى عالمه "في وسعها تدبير شؤون الأساطير" لكن هذا العالم الذي أبدعه الشاعر يتحول إلى حياة تفاعلية بين الذات والقصيدة ومن حيث استدرك الشاعر "ولكنني" يبدأ التحول ويصبح النص عالما خاصا وفضاء لامتناهيا تستكشفه الذات وتبحث فيه عن وجودها بدء من السؤال "من أنا"؟. فعالم القصيدة يتجزأ إلى مجموعة عوالم ممكنة تتعمّق في الذات وتتمركز في أعمق أعماق الأنا لتصير الوجود والانتماء الممكن والذي يبدأ من سؤال البحث عن الكينونة "من أنا"، ومن هذه الرؤيا الشعرية،تتفرع رؤى إضافية تواصل البحث عن الممكن" فهناك رؤيا الشعر، وهي رؤيا مصدرها الكينونة الشعرية وهناك في المقابل رؤى رؤيا الشعر، فالأولى استكنهاه للوجود والثانية قراءات متعددة للرؤيا الأولى"[2]، وهو ما يجعل مفهوم العوالم الممكنة نوعا من تحقيق الوجود في هوية اللغة، وهو أول احتمالات الإجابة عن سؤال الذات "من أنا"، يقول درويش :

... من أنا؟هذا
سؤال الآخرين لا جواب له . أنا لغتي أنا،
أنا معلّقة..معلّقتان ...عشرُ،هذه لغتي
أنا، لغتي أنا ما قالت الكلمات :
كن
جسدي، فكنت لنبرها جسدا. أنا ما
قلت للكلمات : كوني ملتقى جسدي مع
الأبدية الصحراء. كوني كي أكون كما أقول
لا أرض فوق الأرض تحملني، فيحملني كلامي
طائرا متفرّعا مني ، وبيني عشّ رحلته أمامي
في حطامي، في حطام العالم السحري من حولي
على ريح وقفتُ. وطال بي ليلي الطويلُ
...هذه لغتي قلائد من نجوم حول أعناق[3]

تتأول معطيات القصيدة واللغة والمعلقة بالشعر، كما أن هذه المعطيات ولدت في النص بعد السؤال السابق "من أنا؟" والملفت أن الشاعر في هذه التأملات يشير بوضوح إلى مفهوم صيرورة الوجود في اللغة أو الرؤيا الشعرية إذ يؤسس حياة ووجودا في اللغة من خلال التأكيد على فعل الكينونة وربطه بالكلمة باعتباره هذا الربط علاقة متلازمة ، فبعد الإشارة إلى كونه لغة" أنا لغتي" يواصل تحويل هذه الكينونة إلى مستوى آخر" أنا ما قالت الكلمات :كن جسدي ... أنا ما قلت للكلمات كوني ملتقى جسدي مع الأبدية..كوني ما أكون"

---

1- محمود درويش . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص: 102
2- عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. ص: 109
3- محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيدا. ص: 116

فالشاعر وهو يدخل عالم الكلمات والشعر يؤسس حياة جديدة ووجودا يخرج من المكانية إلى زمانية القصيدة، وهنا تكتسب القصيدة بعدها الجديد بحيث أنها صارت فضاء حرّا وعالما بديلا مختلقا لأن التحول إلى القصيدة أو الكلمة قد يعني أن الذات تقف في حدود الداخل وترتبط بحالة النفي أو الاغتراب النفسي" وفي مواجهة الإنسان لهذه المشكلة يجد نفسه في نهاية المطاف متجها نحو ذاته في حركة انطوائية تبدأ بالانشقاق عن المحيط وعالم الـــ"هم" وتنتهي إلى وعي الإنسان لوجوده الذاتي على أنه قبل كل شيء آخر وجود–في الحرية "[1] وهذا الوجود الحر تضمنه اللغة أو الرؤيا الشعرية لأنها المتاح والممكن "حيث يمكّن الخيال من تحقيق الوجود في اللغة والانتقال من الصورة الحسية إلى الوجود المعنوي الذي يكشف عن مبدأ خرق العادة وصولا إلى استكناه حيوية الوجود وتأويل الحياة "[2]، ومن ثمّ فإن الوجود في القصيدة يكشف عن رغبة الحياة في الشعر والانتماء إلى عوالمه الممكنة :

أمّا أنا في كتاب الرمل .ماض ما أرى
للمرء مملكة الغبار وتاجُه.فلتنتصرْ
لغتي على الدّهر العدوّ، على سلالتي،
عليَّ على أبي ،وعلى زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري .
حدائق بابلي ومسلتي،وهويتي الأولى،
ومعدني الصقيل
ومقدّس العربي في الصحراء
يعبد ما يسيلُ
من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبدُ ما يقول .[3]

يتحول عالم الشاعر بما يكشفه من إشكاليات إنسانية إلى عالم اللغة باعتبارها بنية في القصيدة، وهو العالم الذي تحدث في مستواه كلّ التحولات. وإذ يتجه إلى اللغة الشعرية في محاولة فهمه معنى وجوده فإنه في الوقت نفسه يتجه إلى ذاته ويستبطن أعماقها، ولذلك فإنه يجعل من اللغة وسيلته وغايته لوعي الذات، فتصبح عالمه الذي يمارس فيه كل طقوس الحياة، عالم يريد له أن ينتصر لأنه الوطن الخفي الذي ينتمي إليه "فلتنتصر لغتي على الدهر العدوّ"، فرغبة الانتصارتحيل على الرغبة في الحياة والاستمرار، والانتصار هنا انتصار على الزمن وعلى الاغتراب حيث يجد في القصيدة ما يحقق هذه الرغبة ويتيح المجال للبحث على نوع من الحياة الأبدية تتحقق في الكتاب أو بالكتابة ومن ثمّ مثّل ذلك العالم وتصوّره من خلال كتاب الرمل "أما أنا في كتاب الرمل".

وإذا كانت الكتابة أو الكتاب عالم الذات وبدايته فإنه من المتوقّع أن تتشكّل اللغة أو الصورة تنوعات عوالمه وطبيعة الوجود فيه،لأن الكتابة عالم مفتوح الأبعاد وتتشكّل الذاكرة الثقافية أهم خصوصيات الانتماء إلى عوالمه، وبها يكتسب الأنا ثقته في الانتماء إلى تلك

---

1- عادل ضاهر. الشعر والوجود. ص: 285
2- عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. ص: 102
3- محمود درويش . لماذا تركت الحصان وحيدا : ص 118

العوالم،" هذه لغتي ومعجزتي..حدائق بابلي..هويتي ومعدني..ومقدّس العربي.." ويمكن أن نلاحظ كيف تشكّل الكتابة عالم الذات بما يقدّمه الخيال من خلالها من عناصر هوية تقدم طريقة في الوجود "تظلّ دائما في حاجة إلى أن تُعاش"[1].

ويتراءى تصور التجربة الشعرية باعتبارها وجودا في عالم الذات والتأملات في أكثر من صورة ركّزت على تسمية الكلمة أو اللغة أو القصيدة أو الرؤيا بوصفها الفضاءات الممكنة لتجسيد العوالم المختلفة وإنتاج دلالة اللجوء إليها والاحتماء بها، كما أن الصور المجسّدة لهذه العوالم تنتج لغة ثانية وتصورا يجعل من الذات امتدادا وخلقا نصيا متجددا للحياة، يقول درويش :

ها هي الكلمات ترفرف في البال
في البال أرض سماويّة الاسم تحملها الكلمات
ها هي الكلمات ترفرف في جسدي نحلةً
نحلةً...لو كتبتُ على الأزرقِ الأزرقَ
اخضرّت الأغنيات وعادت إليّ الحياة.
وبالكلمات وجدتُ الطريق إلى الاسم
أقصرَ..[2]

تتشبّع التجربة الشعرية بعوالم الكلمات، فالعالم والكلمة يتقاطعان في ما ينتجانه من تصورات ومفاهيم، فالكلمات "أرض سماوية الاسم" فالقصيدة لا تحيل إلا على نفسها، والصور المختلفة لا تقول إلا شيئا واحدا: ولادة الكلمة.وفيما يتعلق بشعراء المكان فإن هذه الفرضية لا تبدو خاطئة، لأن العالم في تنوعه العجيب لم يغب أبدا عن أفكارهم"[3]، وبالإضافة إلى ذلك فإن التجربة الشعرية تتحول إلى عالم خاص هو عالم التأملات،والبديل الممكن للذات، فالقصيدة تتخطى أبجدية الطبيعة لتنتج عالما داخليا يكوّن"خلقا متجددا للحياة"[4]، بل إن الشاعر يذهب إلى أكثر من ذلك عندما يُدخل التجربة الشعرية في جدلية الفكر والقول الشعري"وبالكلمات وجدت الطريق إلى الاسم"،وهنا تصبح القصيدة نوعا من التفكير الشعري، وطريقة في الوجود تصبح بها الذات مركزا للكون :

يا لغتي ساعديني على الاقتباس
لأحتضن الكون. في داخلي شرفة لا
لا يمرّ بها أحد للتحية. في خارجي عالم
لا يردّ التحية . يا لغتي هل أكون
أنا ما تكونين ؟ أم أنت– يا لغتي –
ما أكون ؟ [5]

صورة احتضان الكون "لأحتضن الكون" تلتقي مع محاولة الشاعر فهم حقيقة وجود

---

1– العربي الذهبي. شعريات المتخيل. ص: 204
2– محمود درويش. كزهر اللوز أو أبعد ص: 45
3– Christine Du Pouy. La question du lieu en poésie P : 224
4 – عبد العزيز بومسهولي. الشعر والتأويل. ص: 69
5– محمود درويش. السابق. ص: 48

الذات، وما دامت الرؤيا الشعرية قد تحولت إلى البحث في هذه الآفاق الشعرية فإن الإحاطة بالكون لا تتحقق إلا بالوجود في مركز الكون، كما أن الحديث عن عالم شعري لا يمكن الوصول إليه إلا من الداخل أي بعمق التأملات الشعرية"في داخلي شرفة" ، فالرؤيا الشعرية أصبحت الأفق الذي يحيط بالموجودات، كما أن اللغة ( لغة الشعر) أصبحت عالم الحقيقة التي تبحث عنها الذات " يا لغتي هل أكون ما تكونين" ومن هنا تتجه الذات إلى عالم اللغة لأنه العالم الذي يفتح أمامها أفق الوجود، واتجاه الشاعر إلى خطاب اللغة والكلمة أو القصيدة يعني اتجاهه إلى ما يمنحه وجودا لأن"الكلمة تمنح الشيء وجودا بمعنى أنها تضيئه وتفتحه، بدون هذا الافتتاح يظل الشيء خارجا عن أفق الوجود، أو كما قال هايدجر إن الكلمة بالدرجة الأولى تمنح الشيء الوجود" [1].

1- فؤاد رفقه. الشعر والموت. ص: 56

## II التمركز في الذات وجدل الداخل والخارج

### 2-1 تأملات الذات

قراءة وعي الذات في النص الشعري الفلسطيني تتمحور حول جانب علاقة الذات بالمكان واعتبار التمركز في الذات مكانا خفيا للتأملات ونموذجا إضافيا للجوء والبحث عن الحماية، ومن خلاله تستعاد ذاكرة المكان عبر إعادة إنتاجه في مواجهة الشتات التي تحرّكها تجربة الخوف من فقد المكان.

بهذا التصور يتحول النص في حد ذاته إلى مكان تمارس فيه الذات وعيها وتحقق عبر صوره وجودها. ههنا لا نتعامل مع النص باعتباره مكانا مفتوحا أو مغلقا ولا باعتباره شكلا هندسيّ الأبعاد، ولكن ينظر إليه باعتباره مظهرا للأنا وتمركزا في الذات يشكّل أحد النماذج المكانية التي يقدّمها النص الشعري .

التمركز في الذات وارتباطه بإنتاج صورة المكان تحقيق لوجود داخلي يقوم مقابل الخارج وفق جدليات "الهنا والهناك"، و"الداخل والخارج"، وهو بذلك تحول لمرجعيات المكان داخل الوعي تفصح عنه الصورة الشعرية وتحدد أبعاده لغة النص ووحداته" وهذا يعني أن العالم قد تحول من صيغة الوجود في الخارج إلى صيغة الوجود في الوعي أو من صيغة الوجود إلى صيغة الوعي"[1].

وما دام المكان يشكل علامة في النص، فإنه يحقق في اتجاه الذات وجودا وانتماء لعالم ممكن، وبذلك ينتقل مفهوم المكان إلى النص على اعتبار أن النص عالم بديل ومتخيل تنتظم مظاهره وجمالياته. إنه عالم بديل لايتحقق وجوده إلا في النص ، تمثله القصيدة كمكان خفي تتشكل أبعاده في حدود أبعاد النص، لأنه إنتاج للمكان يكتسب نموذجه من خيال القصيدة والرؤيا الشعرية، والتأملات الداخلية للذات ، يقول درويش :

ثم تساءلت .كيف يصير المكان
انعكاسا لصورته في الأساطير
أو صفة من صفات الكلام
وهل صورة الشيء أقوى
من الشيء ؟
لولا مخيلتي قال لي آخر ،
أنت لست هنا .[2]

إن تساؤلات الشاعر حول صيرورة المكان متخيلا يتحدد من وصف اللغة وصورته في النص،ولا يتعلق في حقيقة الأمر بالبحث عن تحديد جديد للمكان وإنما هو بحث في وجود آخر خارج المكان،هذا الوجود يتحرر من أبعاد المكان وأشكاله لينتمي إلى أبعاد الصورة، فالشاعر يتكشف مكانه الخاص والمتخيل في وعيه وعبر رؤاه لأنه المجال المتاح والممكن في مقابل الإلغاء والإبعاد، تستعيده الذات من الذاكرة والحلم من حيث هو ضرورة لتحقيق الوجود في عمق التأملات، وهنا تتحول القصيدة إلى خلفية لتأسيس الأمكنة من حيث أن"

---

1-عزالعرب حكيم بناني.الظاهراتية وفلسفة اللغة.دار إفريقيا للشرق. المغرب. 2003/01 ص: 127
2-محمود درويش . لاتعتذر عما فعلت. دار رياض الريس. ط2/2004 . ص:135 .

القصيدة الحديثة وطن خلفي"[1].

إن بحث الارتباط بين المكان وتأملات الذات ، يلخص إشكالية تحقيق المكان في المتخيل الشعري، وكيف يمكن فصل اللغة عن العالم الذي تنقله. ولكي نتمكن من متابعة المعالم المكانية الماثلة في لغة النص وبنياته ، فإن الأبعاد الفيزيائية تتلاشى لتتحول إلى أبعاد لغوية، تنقلها لغة الامتداد والتمركز حول الأنا والتأملات العميقة، ومن ثم يتحقق للأنا وجوده بانفصاله عن العالم الخارجي الذي يستبدل بعالم آخر تتنوع فيه صور الأمكنة وتتمركز الذات بتأملاته في معالمه" فالأنا يتحول إلى مركز لعالم بديل يتحقق بسلسلة من الظواهر المكانية ترتبط بهذا المركز، وتحدد أبعاده بحسب القرب والبعد منه"[2] يتحدد هذا التمركز في النص الفلسطيني بتنوع أسلوب الخطاب بين الأنا والأنت في مقابل الهو والآخر، هذا التقابل يحوي في ثناياه صراع الأنا ضد الآخر حول المكان ، يقول سميح القاسم :

غيمة سألت جبلا
من أنا؟
ردّ مستهجنا من أنا ؟
منذ صار الزمانْ
جبّة للمكانْ
لم أزل قائما ههنا
من أنا ؟[3]

يطفو إلى سطح الصورة الصراع حول المكان ، ومركزية الأنا وسط هذا الصراع، فالغيمة والجبل تشيران مباشرة إلى أبعاد هذا الصراع، إذ تقومان كجدلية نهائية بين التحول والثبات أو الإقامة والعبور، فالغيمة حدث عابر سرعان ما يتلاشى، والجبل قائم وثابت لا يتحول عن مكانه.في هذه الجدلية تتحدد معالم المكان بتمركز الذات في لحظة وجودية ، تتأمل مركزها وتحدّد أبعادها « منذ صار الزمان جبة للمكان لم أزل قائما ههنا من أنا؟» هذا التساؤل يمكن اختزاله إلى بعدين يلخصان الزمان والمكان، البعد الأول يرتبط بالتساؤل حول هوية الأنا والآخر والتي يمكن أن نفسرها بهوية الثبات والتحول، أو الأصيل والغريب أو القائم والعابر، والبعد الثاني يرتبط بهوية المكان والتي تتحدد بانتماء الأنا فيه ، ويمكن أن نفسرها في مقاربة دلالية بسيطة أنا هذا المكان .

هذه التساؤلات تقوم على بسط الاحتمال في النص، وتبحث سر الوجود في المكان، وهذا الوجود لا يتحقق إلا بتمركز الذات في المكان بحيث تصبح هي محور الأبعاد ومركز الرؤيا، إذ أن التمركز حول الذات بحث عن الذات والهوية، وبحث عن المكان في اللامكان، وهذه التأملية في وجود الذات في المكان"هي فعلا رحلة بحث عن الأنا المنقسمة والموزعة، والبحث عن المكان أسهل لأن المكان تغير بوضوح، وليس هناك سؤال فلسفي كبير عن البحث عن مكان مفقود أو لدى تغير في شكل المكان، هناك صورة بصرية –على الأقل – لا

---

1- Jacques Sojcher. La démarche poétique.Union général d'édition.1976.Paris.P:206

2 Abraham A .Moles, et Elisabeth Rohmer. Psychologie de l'espace. P: 8 .

3 سميح القاسم . الكتب السبعة . دار الجديد ..ط2004/1. بيروت. ص :49

تحتاج إلى استقراء استشرافي ولا إلى بصيرة، فالمكان تغيّر عيانا، الصعب هو علاقة تغير المكان بتغير الأنا أو تغير الأنا وعلاقتها بتغير المكان"[1].

عندما تصبح القصيدة مركزا لوجود ذات وباعثا للتأملات، فغنها تتحول بذلك إلى أمكنة خفية تنتج عالما بديلا ووجودا شعريا مستقلا ومفتوحا ، تسترسل النصوص في تحديد معالمه وفق أبعاد جمالية تخضع لمنطق الخيال والحلم والتأملات ، يقول الشاعر:

ها أنا الآن وحدي على قمة الكون
أسند المدى
ودمي نازف يتعثّرْ
لا أرقب الآن نجما يطلُّ
ولا عابرا يمسح الحزن عن خضرة الروح
هذي حقول من النار تنهض فيّ
تحرض أرواحكم ضدّكم
ثمّ تحملني من رحيلي إليَّ.[2]

ينتج النص معالم مكانية،لكنها غير واضحة ولامتناهية، ومهما حاولنا التدقيق في إحداثياتها لا نعثر على أبعادها إلا انطلاقا من مركزية الأنا في الصورة، إذ أن المكان يرتبط برؤيا ذاتية تتحسس وجودها خارج المكان «ها أنا وحدي على قمة الكون»فهل يمكننا أن نتصور قمة الكون؟وإن تم ذلك أين أبعادها؟ يمكن أن نلاحظ هنا العلامات اللغوية التي ترسم معالم المكان،وتقدم تمركز الذات فيه بإعلان وجودها« ها أنا » مع كيفية هذا التمركز« وحدي »، هذا الإعلان يستلزم محلاً يحتويه، لكنه حين يأتي يبدو غير واضح « على قمة الكون» وإذا بحثنا عن هذه القمة لا نجدها إلا في النص وفي وعي الذات التي أبدعت النص،فالمتخيل الشعري يبني مكانا عجائبيا،بعيدا و مختلفا تماما عن العالم الخارجي ليس فقط بسبب تحديداته اللغوية بل لأن مجاله يمتد دون أن يمنح القارئ إمكانية تحديده لأنه تجاوز الفعل الواقعي الذي اعتاد على إدراك فيزيائي للمكان.

إن تمركز الذات في علاقتها بالمكان يكشف مستوى آخر من العلاقة ، يتمثل في البعد النفسي المرتبط بصدمة الخارج، والذي يدل على صدمة"الأنا" ، فالعالم الخارجي يدفع للعودة إلى الذات كبديل يؤسس البحث عن المكان وعن العالم الممكن مما يوجّه الخطاب الشعري إلى التركيز على لغة الضمائر في إشارتها لمستويات الأنا والآخر، والتساؤلات الوجودية :

ها أنذا الآنْ. أبدأ سفري
وأجوس وحيدا كالشعلة بين الخلجان
وأغير بالوردة، أرسم في ليل الوحدة
أفقا ليديّ وأروحْ
أنتشر عصافير مجرّحة، وحماما دون سطوحْ [3]

---

1-حوار مع محمود درويش . مجلة الكرمل. ع2004/78 . ص: 189 .
2- إبراهيم نصر الله. الديوان. ص: 338 .
3 محمد القيسي . الديوان . ص : 278 .

هذا التصور للتمركز في الذات كمكان خفي ، يتجلى من خلاله تأملات الوحدة والعزلة،وهو ما يحتمل الإشارة إلى مكانية توحي إلى مفهوم اللجوء، فالوحدة كمفهوم للانعزالية تتضمن دلالة التأمل ، وتحقق مجالا مكانيا يقوم على نوع من الاتجاه إلى الداخل ويجعل من العزلة مكانا للجوء في مقابل الخارج، وبهذا التصور تكتسب تأملات العزلة مفهوم المكان/الملجأ الذي تمارس فيه الذات تأملاتها الحرة وتستشعر من خلاله الإحساس بالحماية والطمأنينة، ولذلك فإن هذا التصور يجعل من المكان جمالية نفسية ، تتمظهر في البحث عن الألفة في مقابل الغربة، والحماية في مقابل الخوف من التيه، ويحول أشكال الحواجز الخارجية بالاتجاه إلى التأملات،والبحث عن عالم بديل في الداخل،هوعالمه الممكن، ومكان لجوئه النهائي، يقول الشاعر :

وخرجت إلى التجربة وما أن أطبقت الباب على جسدي
حتى فئت إلى رائحة خريف. لا أعرف،
فاحترت إلى أي مكان آخذني [1]

فعل الخروج يحمل دلالة الحركة في المكان ، لكن الحركة في التجربة تبدو بعدا جديدا عندما يتحول المكان إلى جسد، بل هو مستقر الذات ولا سبيل للخروج منه إلا التأملات، فالشاعر يبحث عن الإنسان في الإنسان، في وحدته، تجرّب الذات البحث عن نفسها في وحدتها ومن خلال حركة التأمل التي تمارسها« وخرجت إلى تجربتي » غير أن هذه الحركة لا تكتمل إلا بالعودة إلى الذات وبوعي وجودها في الداخل الذي تحاول الخروج منه« فاحترت إلى أي مكان آخذني»

إن جمالية المكان في النص تتأسس من حوار الذات ومن تأملية الأنا المغرقة في وحدتها، وتتشكل أبعادها المكانية عبر عتبات مكانية تشترك في تشكيل مكاني خفي ، يتجه إلى الداخل ويحاول اكتشاف ذاته من التأملات. فالحروف« من، في، على» والأسماء« الباب، جسد، خريف، مكان » والأفعال« خرجت، أطبقت، فئت، آخذ » تشترك في تشكيل صورة لمكان خفي، ويرسم خلفية التجربة التأملية وامتدادها في الزمن، ولأن إنتاج المكان في هذه الصورة يقوم على التجريد لارتباطه بعالم الأفكار والرؤى، فإنه يبدو غير واضح المعالم والأبعاد، إذ يتوزع بدوره في كل الاتجاهات .

تمركز الذات في " الأنا"، وباعتبار ذلك لحظة تأمل ومصدرا لوعي الذات، يؤسس في الصورة المكانية مبحثا يبعث القضايا الوجودية التي يسعى الشاعر إلى إثارتها في النص، ومدخل هذه القضايا إغراق الصورة في النزعة التأملية وتركيز الخطاب في الأنا، وهو ما يشكل أمكنة خفية لممارسة التأملات وارتياد أحلام اليقظة ، وبذلك يسعى الشاعر إلى تحقيق وجوده على أرض القصيدة ، بهذا الأسلوب في الكتابة يبني الشاعر عالمه الخاص، وهو عالم خفي تتكون أبعاده في مخيلته وتأملاته، ويشكل" باللغة ما سماه مارتن هايدجر دار الكينونة( La maison de l'être)"[2]، وهو بهذا البناء يقدم عالما بديلا بعيدا عن العالم الخارجي، بحيث لايعدّ حالة هروب بقدر ماهو إعلان عن وجود بديل يتحقق على أرض داخلية وفي عالم ممكن .

1- محمد القيسي . الديوان .ص : 115

2- Claude Esteban. Un lieu hors de tout lieu. Galilée. 1979.paris . P: 97

الأمكنة الخفية لا تخضع لأبعاد الأمكنة الواقعية ولا تتشبه بها إلا في حدود ما يفيد الكينونة والوجود، فهي أمكنة مطلقة تتحرر من الحدود والأبعاد، وتقوم في عالم بديل يتأسس على اللغة ومعطيات التصوير ، النص وفق هذه المعطيات يقدم جماليا نفسية ولغوية للمكان، تتجاوز أبعاد التشكيل الهندسي إلى أبعاد تحكمها وتحددها علامات اللغة ، وبذلك يتحقق وجود افتراضي للمكان يتجاوز العالم الخارجي إلى بديله العالم الداخلي ، غير أن هذا البديل غير قابل للتحديد ، فهو أكثر رحابة وحرية من عالم الواقع به تحقق الذات وجودها وحريتها وأكثر من ذلك انطلاقها في التأملات. الاتجاه إلى عالم الأمكنة الخفية يحقق للشاعر رغبته الجامحة في التحرر، وهي رغبة كانت قد كبتتها حدود الواقع وموانع الخارج، وهي تنطوي دائما على البحث عن وجود بديل يتحقق فيه الخلاص والتحرر من أية تبعية.

بهذا الوجود الخفي للأمكنة الداخلية، يستقل النص الشعري بتشكيل عالم تؤطره اللغة والصورة، وينتج نماذج مكانية بعيدة عن التمثيل الذي يحيل على المظاهر الخارجية للمكان، إذ " أن اللغة تعيد بناء العالم الخارجي في هيئة وجود واع أوفي صورة وعي[1]هذا الوجود يقوم في مكان تنتجه اللغة،ولذلك يأتي متداخل الأبعاد،وعلى مستواه تتداخل مفاهيم الزمان والمكان إذ يحيل كلاهما على الآخر دون فاصل منطقي يحدّ من جموح الخيال ، بل إنه يفتح النص على عوالم جديدة ولامتناهية :

أنا خارج الداخل المتفجر
من جسدي هارب
ما تعودت يوما مقاما
ولكنني الآن أمضي إليكَ ...وأبعد عني
فمن يوقف الآن خطوي لسحب روحي بعيدا
وأنصبها في الفلاة خياما[2]

تجربة الوجود تتخذ بعدها في تفاعل الذات بين الداخل والخارج ، وتشكل عالمها الخاص في النص ، هنا يتخفى المكان لأنه يتخذ بعدا زمنيا يمتد مع الرحيل المتواصل في المكان بحيث لا نلمس له تفاصيل تحدده، لأنه ينقل تجربة وجود الشاعر عند تفاعلها مع عالمها،" وهذا الحضور الزمني الدائم للمعنى المستور في النص ينقل للقارئ تجربة وجود كاتبه وشكل تفاعله مع العالم"[3]،وفي غياب الإشارات المكانية تقوم البنية الداخلية للنص مقام الإشارات الغائبة لتدل على المكان الخفي القائم في وعي الذات ، فضمير المتكلم « أنا » لا يحمل معنى بذاته بقدر ما هو إشارة إلى وجود الذات ووجود المتكلم"فليس لضمائر المتكلم- مثلا- معنى موضوعي في ذاتها، ويستحيل استبدالها بتعبير كلي من نوع:« الشخص الذي يتكلم الآن » بل تقتصر وظيفتها الوحيدة على إحالة الجملة بكاملها إلى فاعل الواقعة الكلامية" [4] وإن كانت لا تحمل معنى بذاتها فإنهابالمقابل تشير إلى وجود الذات في العالم ،

---

1- د.عز العرب حكيم بناني . الظاهراتية وفلسفة اللغة . ص : 128 .
2- إبراهيم نصر الله . الديوان. ص : 565.
3-بول ريكور .نظرية التأويل.ت سعيد الغانمي.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.ط2003/1.ص 17
4- بول ريكور. المرجع نفسه . ص : 40

أي حضور المتكلم ، لكن حال الذات هنا وبحضورها تشير إلى فعل الخروج من مكان خفي «من جسدي هارب »ويستبدل المكان باللامكان ليحمل الخطاب معنى آخر ويصبح الفراغ مكانا« ما تعودت يوما مقاما، أبعد عني ، أسحب روحي بعيدا » كل هذه المقولات تشير إلى المكان الخفي الذي هو موضوع بحث الذات ، وموضوع تجربة الوجود .

تجربة التأملية في الأمكنة الخفية، لا تقوم في مقابل العالم الخارجي فقط، بل تتعدى ذلك إلى اعتبار الجسد من بينها، وصورة « من جسدي هارب » تؤكد هذا البعد، باعتباره مكان النفي، وهو يشير مباشرة إلى جذوره الصوفية التي تعتبر الجسد منفى الروح ومكان غربتها عن عالمها العلوي، من حيث أن " الغنوصي ينظر إلى نفسه باعتباره كيانا منفيا وضحية لجسده الخاص معتبرا هذا الجسد قبرا ومنفى"[1]. إن هذه الأماكن لا تعتمد على نماذج وأشكال محددة، لأنها ترتبط بالمرجعية المباشرة للمكان، فهي بعيدة عن التماثل لعدم اتكائها على النموذج الجاهز،ولاعتمادها على الرؤيا والتأملات، ومثل هذه الصور لا تتعامل مع حالات التجسيد .

تدخل الأمكنة الخفية في نوع من العلاقات الموضوعاتية في النص، فترتبط في الغالب بالنزعة التأملية وتثير موضوعات الاغتراب والألفة والحلم ، وغيرها من الموضوعات التي تتمركز فيها الذات حول نفسها وتتصور عالمها الخاص والبديل انطلاقا من هذه المركزية، وبهكذا تأسيس لا تتجلى على سطح الصور معالم مكانية واضحة، لكنها تعوض ذلك بما يدل على معاني الاحتواء واللجوء والتموضع في المكان، وهي بهذه الخصوصية ترتبط بتجارب ذاتية وبقيم ومشاعر إنسانية تعيش حالة تصادم مع العالم الخارجي، وبالتالي فهي ترفضه وتلغيه لتبحث عن بديل يتخفى عن النمذجة والتماثل الاستعاري.

وإذا كانت ضمائر المتكلم خاصة «أنا» أحد المعالم الأسلوبية الهامة في الدلالة على الأمكنة الخفية والتمركز في الذات ، فإن فعل الرؤيا والتأملات الشاردة من شأنها-كذلك- أن تقوم بوظيفة كشف أبعاد هذه الأمكنة الخفية، لأنها هي الأخرى تنتج خطابا يتمركز حول الذات في لحظة تأملية تجعل من التجربة الشعرية أحد أهم بياناتها،وهنا يحل امتداد اللحظة الزمنية محل الامتداد في الأبعاد المكانية،ويمكن لهذه الأبعاد أن تأخذ شكل الحركة والاتجاه،يقول درويش

في زنزانة تمتد من سنة... إلى لغة
ومن ليل إلى... خيل
ومن جرح إلى... قمح
ولي زنزانة جنسية كالبحر[2]

تشير الصورة مباشرة إلى مكانها الأول « في زنزانة» ويبدو جليا أن هذا المكان يأخذ صفات العزلة والانغلاق، غير أن تركيب مواصفات الامتداد اللاحقة تخلص صورة الزنزانة من بعدها المكاني الفيزيائي، إذ أنها تتحول إلى نقيضها فالانغلاق والضيق والعزلة تتحول إلى أبعاد جديدة تتحرر فيها الذات من عزلتها، كماأن مفهوم الاتجاه كإحداثيات مكانية

---

1-أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ص : 39 .
2- محمود درويش. الديوان. ص : 560

خالصة تتخلى عن هذه الصفة لتصبح إحداثيات زمنية « من سنة ...إلى لغة، من ليل إلى... خيل، من جرح...إلى قمح» غير أنها إحداثيات غير واضحة البدايات ولا النهايات لأنها اعتمدت في أسلوبها لغة التجريد، بالإضافة إلى دخول شكل الكتابة في إنتاج الدلالة حيث أن الفراغات الموظفة في النص تساهم هي الأخرى في إنتاج مفهوم الامتداد،وهو امتداد مفتوح على اللانهائي.فالمكان الخفي في هذه الصورة لاتشيرإليه صورة الزنزانة ولا صورة البحر ، بل هو إنتاج مكان آخر بديل تكون التأملية والحلم واستبطان الذات مجاله وموضع أحداثه، وتفاصيل إحداثياته

إذا كان التمركز حول الذات تمركز في الأمكنة الخفية فإن التأملية والحلم أداة الشاعر والنص للتواصل مع المكان، إذ يتحقق وجوده من خلال التجارب والانفعالات ، بل هو إنتاج تلك التجارب والتأملات .

الأنا الذات والأنا الكون، تقاطع بين حدّين فاصلين وجامعين في الوقت نفسه، وعندما تكون الأنا مركز الكون ومركز الذات فمعنى ذلك أن أبعاد المكان تتعدّل جماليا باختيار الأنا لفضائه وأمكنته المتحوّلة داخل الذات، فعالمها الخارج هو عالمها الداخلي وامتدادها يستغني عن مفاهيم الاتجاه الفزيائية إلى مفاهيم شعرية وفضاءات يركّزها النص ويتفاعل بها.

هذه المركزية أوالتمركز هو إنتاج للمكان في الداخل، يتراجع المكان الخارجي، لكن لا يغيب، ينحصر في الخارج لكنه يتّسع إلى الداخل دون أن يسع الجسد، فالذات هي فضاؤه ومجاله، لأنهاالمركز البؤري الذي يسيّر كل التحولات، وينسج جميع العلاقات مع الواقع والعالم الخارجي "فالأنا تمثّل المركز البؤري الأساس والجوهري الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حينما يتعلّق الأمر بأي إجراء قرائي يغامر باقتحام عالم القصيدة"[1]

غيرأن مفهوم مركزية الأنا لايعني التمركزفي الذات والانغلاق عن الخارج، إنما هو تمركز في الداخل يقوم في مواجهة الخارج ويتخذ من التأملية بعدا تصبح فيه فضاءات المكان نوعا من الإقامة في الداخل، تتخذ منه الذات الشاعرة منفذا تطلّ منه على عالمها الداخلي. وهذا التصور القائم على التأملية ينقل مفهوم المكان إلى الرؤيا الشعرية وعالمها المتخيل. مما يجعل من المركزية في الذات بعدا نفسيا يحقق تواصلا شعريا مع المكان بإدراكه وتحقيقه في الداخل.وبذلك يصبح التمركز في الذات مفهوما متعدد الأبعاد يجمع بين المكان باعتبار الداخل نوعا من الإقامة في الذات والحلم وبين الفضاء باعتبار أن مكان الإقامة تتنتجه الأبعاد النفسية للصورة الشعرية التي تتكثف حول تأملية مفعمة بالشعري وتتمركز لإنتاج تفاعل نصي "يقود التجربة إلى التمركز حول بؤرتها بل قابلة للتفاعل على الماحول /المكان/الزمان /الإنسان/ القضية لتجعل منها ذاتا قابلة للتفاعل والحوار والتأثير لا منغلقة ومنسحبة"[2] يقول الشاعر:

أراني على صخرة في العراء الكظيم
أعابث قلبي المشاغبَ
تشاهقت الأرضُ في الكفّ
رقّت قبابر شوك ملونة
بين عينيّ

1- محمد صابر عبيد.شعرية طائر الضوء.ط1 /2004. ص: 72.
2- محمد العامري . المغني الجوال.ص: 5 .

تواثبتِ الذكريات ..مجلوة بالغموضِ
تكادُ تضيئ ولو لم يخالسها
الشوق
كأن نادمتني الصبابات
صبّت عذاباتها المورقات
كأن صرخة في البراري استفاقت
فهبّت رياحين صوتي الرخيم
على شرفة السرو تدعوه
أن اصعد إلى سدرة الخوف[1]

تتبلور مركزية الأنا بالاعتماد على رافدين أولهما آنية الرؤيا انكفاؤها إلى الداخل(الذات)وثانيهما الذاكرة والحلم كمؤسسين يعتمد عليهما التمركز، والشاعر يشير إلى الطبيعة الفضائية لخلفية النص من خلال مجموعة مفاتيح مبثوثة بين الأسطر منذ بداية المقطع إلى نهايته "أراني في العراء الكظيم أعابث قلبي، تشاهقت الأرض في الكفّ، تواثبت الذكريات، اصعد إلى سدرة الخوف). لقد تجلّت منطلقات التمركز في المكان من خلال فتح النص على ما هو آت من أعماق الذات في عزلتها التأملية، "أراني في العراء" إنه فضاء مفتوح تتمركز فيه الذات في تأملاتها الداخلية وهذا الفضاء – رغم أن اللغة تفتح على الخارج- لايوجد إلا في الداخل ولا تحدّد أبعاده إلا تأملات الأنا ضمن سياق الرؤيا، أو هو رؤية للعالم الخارجي من الداخل لأجل قراءة الآتي،لكن رغم هذه العودة إلى الذات، فإن الشاعر يفتح مسارات النص للخارج من خلال الإشارات المكانية السابقة "الأرض، العراء.." وبالاستعانة براهنية اللحظة التأملية "أراني..." فالبصريات المكانية لا تسيطرعلى القول الشعري وبذلك تفسح للأنا مهمة الكشف عن فضائها اللامحدود، بينما لغة الاتجاه والامتداد الوحيدة المستعملة في النص هي الفعل "أصعد" الذي يتبنى لغة الإشارة إلى المكان بمفهوم الارتفاع، لكن دلالته الظاهرة سرعان ما تختفي معالمها بتوظيف لغة لا متناهية في التعالي، فعندما يفاجئنا الشاعر بمفردة "سدرة" تتراجع المفاهيم البصرية دفعة واحدة، إذ يستعين الوصف المكاني بمفهوم ما ورائي "سدرة المنتهى" وهنا تختفي كل العلامات البصرية، ليتحول التمركز إلى بعد كوني روحاني تراجع من خلاله الذات"الأنا" سرّ وجودها وتبحث فيه عما حولها.

حينما يفتح الشاعر بوابة الأنا، فإنما يكشف ذاته من خلال الكون والمكان، فالرؤيا تعبر حدود الذات لتصبح هي مركز الأرض/ الكون، أوالعالم / الأنا فكل العناصر والأشياء تتحوّل في ذاته وتنتقل إلى داخله، لتقيم مكانها ووجودها الخاص، إذ يختلق الشاعر أرضه من خلال تمركزه، وفي إطار رؤياه الممتدة عبر النص الشعري ،فالرؤيا وعالم النص ينسجان أمكنة الشاعر،يقول مراد السوداني :

أريد هروبا من الأرض لأرض الهروب
وأريدُ أن أحيا لأحيا
من جديد....

1- مراد السوداني مج:إشارات النرجس.بيت الشعر رام الله.ط1 .2002 .ص:16،17

وأريد قلبا فارغا كالناي
حتى استعيد
رؤاي
ذاكرتي
وأنسى ما أريد
أعيدُ تهجئة الكلام
وأستزيد قراءة الأشياء فيّ
فلا أرى غير التوغل في تجاعيد الكتابة[1]

يرسم الشاعر فضاءاته الذاتية بلغة تشكيلية شعرية وجماليات متعددة تبدأ من حاضر الذاكرة/الأنا الباحثة عن مكان/مستقر وتنتهي بواقعية سحرية تحرك الأشياء، وتتناوب معها بين الحضور والغياب،وبين الداخل والخارج " أريد هروبا من الأرض" إنه البعد المكاني الأول يحضر في اللغة لكنه ليس المكان المطلوب، من راهنية هذه اللحظة تتجلى الذات في انكفائها وتمركزها، تغوص في المكان الداخل/ الذات "لأرض الهروب"، وبهذه الذاتية تقدّم الصورة الشعرية تجربة مكانية تمتزج فيها الذات بحركية الأشياء، وتنفتح على عالم الداخل "أريد قلبا فارغا"،ومن هذا المركزتعيد تشكيل فضاءاتها وولوج عوالمها الممكنة إنها عوالم متخيلة تنسجها ظاهراتية الخيال في أشيائه واتجاهاته وأمكنته العميقة، التي من خلالها تطل الذات على الخارج، وهو أيضا خارج يشكّله الداخل ويصنع إحداثياته، هو عالم ممكن يبدأ من الرؤى ومن استقصاء الذاكرة لإعادة اكتشاف الأشياء . "أعيد تهجئة الكلام، وأستزيد قراءة الأشياء".

فما يميّز هذه الصورة، التصوّر الخاص للمكان،وجدّتها في إنتاج فضاء مفتوح على اللانهائي، دون إحالات مرجعية للعوالم الخارجية أو العوالم الواقعية ، فمنذ افتتاح الصورة على "الأرض" كإشارة مرجعية تتراجع كل المعطيات الحسية والفزيائية للأشياء وللمكان، وهي تتراجع لتفسح المجال لإنتاج مكان آخر في الداخل، في الأنا أو في الذات ، هذا هو المكان الذي يطفو إلى سطح الصورة وفي نفس الوقت يحافظ على عمقه وبعده في أغوار النفس، فالمسألة لم تعد مجرد ربط نفسي للمكان بالذات بل إنه يتجاوز ذلك إلى إنتاج كون خاص، أو عالم بديل بعيد عن الواقعية والمظاهر الحسية والفزيائية، ومن هنا تنتج الذات القدرة على المفاجأة والقدرة على التماهي العكسي أي تماهي الذات في المكان، وهنا مبدأ الوجود او على الأقل الإحساس بالوجود الفعلي الذي يكون في عالم ظاهرتي مجرد أو هو إنتاج خيال محض" أريد أن أحيا لأحيا من جديد"، إنه" إثبات أن الحلم (النهاري) يمنحنا عالم الروح وأن الصورة الشعرية تقدم شهادة على روح تكتشف عالمها، العالم الذي كانت تريد العيش فيه"[2].

إن الرغبة في الانفتاح على عوالم الداخل تدعو الصورة إلى التجذر في أرض اللغة وأرض الرؤيا التي تصبح أيضا أرضا للذات ومركزا لكينونة"الأنا" في انفتاحه على عوالم الرؤيا التي تمكّن الشاعر من ممارسة خيالية يختلق عبرها عوالمه الخاصة بعيدا عن أي قهر

---

1-مراد السوداني. إشارات النرجس.ص: 100
2-غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 35

فهو ينتج من خلالها أماكنه التي تحقق فيها الذات نوعا من المفهوم المطلق للحرية ، بعيدا عن أي منطق أو أية قواعد، باستثناء منطق اللغة التي ستصبح أرضه ومكانه الخاص.

## 2- 2 الحلم والبحث عن العالم الممكن:

الحلم كون شعري وجزء من التأملات التي تستغرقها الذات والتي بواسطتها تكشف وتنتج أمكنة خفية تمتد بين الوجود واللجوء، ويمكن أن نتصور كيف تتحول هذه التجارب إلى مفاهيم لبحث ذاتي عن عالم ممكن يسترجعه "الأنا" عبر لحظات تأملية في مواجهة عالم الواقع أو العالم الطبيعي، ويبدو أن معيار التقابل بين العالم الطبيعي والعالم الممكن هو المجال الذي تفصح فيه الذات عن مواقفها من الوجود بالبحث عن عالم خاص يضمن وجودا خارج الواقع يتيح ممارسة حرة للحياة الداخلية .

وجود المكان في وعينا، وانفعالاتنا به لا تكون إلا مرتبطة بتجاربنا الذاتية فيه، وهي مجموع القيم النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي تؤثر في رؤيتنا وارتباطنا به، والإحساس بفقد هذه القيم أو التهديد بفقدها يولّد في أعماقنا إحساسا بفقد المكان ورغبة جامحة في استعادته، لكن كيف نرتبط بهذا المكان رغم الإحساس بفقده؟

يعوّض الشاعر هذا الإحساس بالفقد بصور مختلفة، باستعادة المكان الواقعي عبر الوصف والتذكر أو بالتأمل والحلم وبإنتاج أمكنة خفية وعوالم ممكنة تكون في النهاية أمكنة للجوء والاحتماء مما يتعرض له في الواقع من نفي وغربة، لذلك توصف هذه الأمكنة بالخفية أو العوالم الممكنة أو البديلة ، وهنا تتضح العلاقة بين الحلم والملجأ كما يتضح تحوّل المكان في أعماقنا وفي المخيلة الشعرية إلى مجموعة قيم ونماذج نفسية واجتماعية وجمالية تستجيب لحاجة الشاعر إلى الإحساس بالوجود والانتماء للمكان، لأنه في النهاية انتماء للقيم التي يعتقد واستعادة هذا الانتماء استعادة للوجود وللقيم .

تلقّي المكان في مختلف ظواهره ومظاهره هو تلق لآليات تأويل بها نتابع أبعاده جمالياته ودلالاته وتحولاته، إذ أن هذه التحولات هي نتاج تصورات الشاعر وخياله وفي النهاية هي نتاج النص الشعري وما يفتحه من إمكانيات للقراءة. فعندما يُشار إلى الحلم باعتباره من الأمكنة الخفية إنما ينتج عن قراءة للحلم من بعد مكاني، وهذا البعد هو بديل من مجموعة بدائل إذ يستثير الحلم قيم اللجوء والاستقرار وذلك ما يتحقق متى ضاق الوجود بالشاعر في المكان الطبيعي، حينها يصبح الحلم بديلا للمكان وشكلا خفيا له. يقوم على قراءة الحلم في ضوء مفاهيم اللجوء أو التحرر من حصار الواقع باتجاه العالم الممكن الذي لا يتحقق فلا عبر الصورة الشعرية ، ووفق هذا التصور" يتحول المكان إلى امتداد للجسد "[1] يرتبط بالجانب الروحي .

وهنا نكون أمام تصور آخر للأمكنة الخفية عندما يعدّ الجسد مكانا يتحدد بأبعاد نفسية، وبالتالي تدخل التجربة في ممارسة التأملات والأحلام ، وصناعة أمكنة خاصة تماما كما تصنع البيوت أي أن الحلم يبني عالما ممكنا لوجود خاص من خلال صور الخيال والحلم .

وإذا كانت الصورة الشعرية نسيجا من الخيال والحلم فإنها كذلك مكان الحلم والعالم الممكن على اعتبار" الشاعر طفلا حالما ، رؤيته تعاند قناعات الناس والزمان والمكان،

---

1- حبيب مونسي . فلسفة المكان في الشعر العربي . اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1/ ص : 47

رؤية طفل أخيلته يستنبطها من مهاد الطفولة" [1] كما يستمدّ وجوده من مستقبل الحلم الذي هو مجال العالم الممكن، وهنا يكون مجال الإدراك هو الخيال الذي تنتجه الصورة الشعرية ، ولا نتحدث عن إدراك بصري للظاهرة المكانية إذ أن صور الحلم والرؤى تخضع لأنشطة الشعور واللاشعور، وبعث الحلم يخضع لتأثير الوسائط النفسية والاجتماعية والثقافية .

الحلم والرؤيا كأمكنة خفية نتلقاها لغة شعرية لكنها" لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه"[2] فالحلم كمكان خفي لا يُنظر إليه بوصفه يحمل الخصائص المكانية الواقعية أو بمطابقته ومماثلته لصفات المكان ، وإنما هو حالة ذاتية تبني عالما متوقعا وممكنا بواسطة الخيال إذ هو مجال متخيل للوجود بالإضافة إلى اعتباره رمزا يحيل على الوجود الذاتي "ويجب إذن أن تكون هناك حالات موجودة لما يقوم الرمز بتعيينه، ويجب أن نفهم هنا« وجود » باعتباره وجودا في الكون الذي يمكن أن يكون متخيلا والذي يمكن أن يحيل عليه الرمز "[3].

فالحلم كمكان للجوء يمنح الشاعر إحساسا آخر بالوجود كما يمنحه القدرة على تحسس المكان في ذاته،واستلهام ما يثيره من ذكريات ومشاعر وتجارب خاصة ، وبتوظيفه في الصورة الشعرية يبعث فيها حرية الحركة والقدرة على تركيب الأشياء والعناصر في وحدة متكاملة ،فهو محاولة تنسيق الوجود الخارجي وفقا لمقتضيات الذات "وليس في هذا الموقف أي تعارض مع النظرية التي تجعل الفن نوعا من الجهد يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي وإيقاعات الحياة"[4]. فالصورة الشعرية للحلم استعادة لعالم خاص وحركة حياة متماثلة عبر الخيال تستحضر كل الأمكنة، كما تنقل الأشياء وكأنها رصد لحركة الذات والإنسان" إذ أن وصف الأشياء طريقة أخرى لوصف الشخصيات"[5]، ولكون الحلم ملجأ الشاعر وعالمه الآمن تحوّل عنده إلى مستقر لأفكاره ورؤاهن يطلبه ويبحث عنه للخلاص من عتمة الخارج، يقول مريد البرغوثي :

ومن عتمة القلب
عبر الرجاء المهشم
سيروا اتجاه الرجاء
في الزمان المريح ادخلوا في التعبْ
في الزمان الكسيح ادخلوا في السباقْ
ولا تتركوا الحلم يرجف بردا
بهذا العراء فيفنى ...
إذا ما استطعتم إذا ما استطعنا[6]

---

1- عبد الإله الصائغ . الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء . ط1999/1 . ص: 137 .

2- جون كوهين. النظرية الشعري. تـ: أحمد درويش . ص : 283 .

3- محمد الماكري.الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي.المركز الثقافي العربي. ط1991/1.ص: 51

4- د.عز الدين إسماعيل . التفسير النفسي للأدب . ص : 65 .

5- M.Butor. Essais sur le roman. Gallimard.Paris. 1992. P : 63-64

6- مريد البرغوثي. طال الشتات . دار الكلمة.بيروت ط1987/1.ص: 74-75 .

يتوزع المكان بين الحلم والرجاء، إذ أنه لم يعد سهل الحضور بعد أن ضاقت الأمكنة الواقعية، ولذلك يستمد الشاعر تشكيلا آخر للمكان ينتج من داخله، فوصف القلب بالعتمة « من عتمة القلب » يمنحه شكلا مكانيا، ويحوله مكانا خفيا وفق عينات تتداخل الحواس والعوالم في تصويرها، بدء بالرجاء «عبر الرجاء المهشم» الذي يصبح وسيلة الشاعر إلى حلمه وملجأه والذي يستلزم السير إليه في عتمة القلب وفي زمن التعب ، مكان لايستقيم وجوده إلا بين الحلم والقصيدة،"إذ أنها حفظت في مكانها المغلق الإحساس بوجود غير واضح ربما قدي يكون سلاما أو رجاء"[1]، هذا الوجود في المكان يأتي من وصف الأشياء والتحولات التي تخضع لها على مستوى النص ،إذ تغيب كل الإشارات المادية للمكان ، بينما تدل الحركة على هذه الأمكنة المتخيلة من خلال الأفعال الدالة على الانتقال في المكان « سيروا، ادخلوا » فهي تدل على الحركة بذاتها و بتكرارها وتدعو للبحث عن مستقر في الحلم من خلال الدعوة إلى التمسك به«ولا تتركوا الحلم يرجف بردا بهذا العراء فيفنى»،إن تلقي الحلم هنا يتجاوزكونه مجرد وسيلة أو لغة في التصوير إلى تحوله موضوع إدراك وتمثيل لصورة الغائب، فالمكان أصبح يرجى كالحلم، ولذلك هو ملجأ الشاعر مما أصاب القلب من عتمة، وهو في مقابل العتمة يشير إلى نقيضها، فما يخلص القلب من عتمته إلا ضياء الحلم ونور الأمل، فصورة الحلم كمكان خفي تفوق التوقع وتتجاوز ما تعبر عنه من دلالة مباشرة، إذ تحول إلى علامة أيقونية تتميز بالتجاوز الدائم لأن" الدال الأيقوني ينفلت دائما"[2] .

غياب التمثيل الحسي للمكان لا يعني غياب المكان في الصورة الشعرية، لأنها تتجاوز الوصف العيني لطبيعة جمالية فيها، كما أن مفهوم المكانية لا ينتقل بالضرورة للصورة من خلال المشاهد البصرية، فقد تكتفي الصورة بتضمين مفاهيم الاحتواء واللجوء والاتجاه والامتداد لتكتسب أبعادا مكانية، "لأن التشابه العيني غير كاف لإدراك الشعر، فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة والشيء في الرسم"[3] وإذا ما اعتبرنا الحلم ظاهرة مكانية خفية فلا لأنه يحمل المظاهر الخارجية للأمكنة وإنما لأنه يحمل إلى ما يشير على المفاهيم المكانية، لما له من قدرة على التلون بألوان الأشياء، ولاعتبار عالما ممكنا بديلا يتجاوز المحدد إلى الرؤيا وعالم التأملات ، وهو عالم لا يماثل نماذج الواقع وإنما يقتبس أشياءه ونماذجه التي هي مرجعه، يقول الشاعر:

أنام على غيمتي وأرى في المنام
غيوما على صورتي
وفي صحوتي
أرى غيمة لاتنام
تمر بصدري فأنهض ليلا وأمشي
على شارع ساطع في الظلام
وأصعد حرا طليقا

---

1- Sophie Guermès. La poésie moderne, Essai sur le lieu caché. P:205

2- برنار توسان.ماهي السميولوجيا؟ تـ: محمد نظيف.إفريقيا الشرق. ط2000/2.المغرب.ص: 32.

3- عز الدين اسماعيل . التفسير النفسي للأدب. ص : 168

تلامس شَعري
أصابع حورية من بنات السلام
سلام على غيمتي
سلام على صورتي
وحوريتي......والسلام [1]

ينتج النص أشياءه وصوره وعلاماته المكانية خارج العالم الواقعي، وتدخل الصورة عـالم الحلم والرؤيا عبر إنتاج عتبات مكانية خاصة بها، تمثل حدّا تقاطبيا يفصل بين عالم الواقع وعالم الرؤيا، الانتقال إلى عالم الرؤيا يبدأ من عتبة الفصل بين الـداخل والخـارج، إذ أن الفعل « أنام » يشكل بداية الحركة في النص، فالخروج من عالم الواقع إلى عـالم الرؤيـا( العالم الممكن) انتقال إلى حالة وعي بالوجود ، وبتخطي هذه العتبة تبدأ معالم الأمكنة الخفية بالتجلي، وفي الصورة« أنام على غيمتي وأرى » يعمد الشاعر على نـوع مـن الترتيـب المنطقي للأحداث يقوم على السببية ،إذ من النوم تبدأ مرحلة الرؤيا ومعهـا تبـدأ تفاصـيل المكان الخفي، والإحداثيات المكانية التي يمكن أن نحددها بدء من الخروج من عالم الواقـع فالدخول إلى عالم الرؤيا تجسد حركية الانتقال بين حالتين ، كمـا تـؤدي دلالـة الحركـة بالانتقال من حالة إلى حالة، مفهوم التبدل بين الحضور والغياب وهو هنا تبادل بين عالمين في حالة الرؤيا والتأملات الشاردة ، حيث أن الرؤيا لاتتحقق فقط بالدخول فـي النـوم بـل يبعثها أيضا حلم اليقظة والتأملات الشاردة « وفي صحوتي أرى غيمة لا تنام ».

حركة الانتقال كفاصل مميز بين عالمين مختلفين، الحلم كمقابل للواقـع لا تكتفـي بالدلالة على طبيعة الرؤيا، بل إنها تتجاوز ذلك إلى مفاهيم مكانية أخرى، كالخروج من جود إلى آخر، أو تحرر الروح من مادية الجسد باعتباره مكانا للمنفى، فالشاعر يبحث في أمكنـة الحلم عن مفهوم مطلق للمكان يسمو به على الواقع. فالعتبات المكانية تتعدد في النص بتعدد الحركات بين الحضور والغياب، والعبارات من مثل « أنهض، أمشي على شارع ساطع في الظلام، أصعد حرا.. » تركّب سياقا محكوما بحركة الانتقال، وتشكل عتبات مكانية إضافية تراجع الحركة الأولى وتمدها بأبعاد إضافية قمتها عتبة الحدّ بين الظلمة والنور، والخـروج من الظلمة للدخول في النور، هذه الإحداثية التي يشكلها المكان الخفي تبدو لانهائيـة لأنهـا تبعث الرغبة في المطلق والخلاص ، وهو هنا سلام الروح وسلام الوجود في عالم الحلم .

إن أبعاد الحلم لا تكتفي بكونها بديلا مكانيا أثيريا تتمازج فيه الألوان والأشكال، بـل إنه علامة مركزية للذات تشكل ملجأها الممكن والمحمّل بخيالات طفولية تصل حدّ القداسـة لأنها مدخل ضروري لعالم الأنوار والراحة الأبدية، إن هذا المكان الخفي الذي حاول شاعر تمثله علم يتصف بالعلوية والسمو، وهذا الاتجاه في الارتفاع تشير إليه العبـارة « وأصـعد حرا طليقا » وهو ما يستقيم مع النمذجة المكانية لسلم القيم في الثقافة الإنسـانية، فالصـعود والعلو يحمل مفاهيم سماوية تعززها في النص صورة « تلامس شعري أصابع حورية مـن بنات السلام » هذا العالم السماوي هو مكان الألفة والسكينة والسلام التي تبحث عنها الذات، وهو العالم النوراني الذي لا ينتقل إليه إلا بالصعود، وهو الحد الفاصل بين الظلمة والنور.

---

1- سميح القاسم. الكتب السبعة . ص: 142 .

الصور التي وظفها الشاعر قامت منذ البداية على مكانية نصية قسمت النص إلى مكانيين متقابلين ، فالمشهد الأول هو عالم الواقع الذي يطمح الشاعر للخلاص من ظلمته ولذلك اشتمل هذا المقطع على ما يوحي إلى العتمة، فقد رتب فيه شاعر كلمات « أنام ،غيوم، ليل، ظلام » وهذا الحقل اللغوي يشترك في إنتاج دلالة الظلم والحزن والعزلة، ومنذ البداية يرتب الشاعر الأشياء وفق منطق الصعود والذي يعني الخلاص، وكان بالشاعر يرسم خطا لمسار التحولات الكبرى، وأول مظهر لهذه التحولات الانتقال صعودا من عالم الظلمة إلى عالم النور« وأصعد حرا طليقا.... السلام » فعبارة الصعود تعادل في مستواها الدلالي في النص عبارة السلام، وكأن الخروج من عالم الواقع إلى عالم الرؤيا هو درب سلام الذات، حيث يستعيد الشاعر متعة السلام وحرية الوجود المثالي للإنسان" وبصنعها قصيدة شعرية تتحول التأملات من نيرفانا لتصبح سلاما شاعريا"[1].

تنتظم الصور التأملية في عالم نموذجي ينفرد بخصوصية تجربته المكانية، ويرتبط بعلامات مقابلة من المكان الواقعي، إذ أن حرية التأمل وحرية الحلم تعكسان حاجة الذات للخلاص والانطلاق في ممارسة طقوسها التأملية وتمثلات عوالمها البعيدة، بل قد يكون الحلم نمذجة مكانية لسلم قيم خاصة، لأنه المكان الوحيد الذي يتسع لكل الطموحات والتصورات الإنسانية، وإن ارتبط بواقعه ووجوده فإنه يتجاوزهما إلى واقع ووجود مثالي"ينسق فيه الحلم الحياة ويحضّر لقناعات في الحياة"[2] يقول الشاعر:

أرى ما أريد من الروح: وجهَ الحجر

وقد حكّه البرق، خضراءُ يا أرضُ، خضراء يا أرضَ روحي

أما كنتُ طفلا على حاقة البئر يلعبْ ؟

ما زلت ألعب.. هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي.[3]

باعتماد الرؤيا والحلم يتجه الشاعر إلى تشكيل عالمه الخفي، وهو عالم مغرق في الذاتية، يتقاطع مع تفاصيل الواقع ضمن حدود الرؤيا، فمنذ البداية يحدد الشاعر مجال رؤياه«أرى ما أريد من الروح» ومنذ البداية أيضا يضعنا في عالمه الخاص«وجه الحجر، خضراء يا أرض روحي» فهو يزاوج بين عالمين الواقع والرؤيا إذ بهما يحقق التوحد بين العناصر، غير أن عالم الشاعر طفولي،وهو كذلك سماوي يتسامى بروحانيته،إذ يحرص الشاعرعلى ربطه بالمقدس،فالطفولي في الشاعر يستدعي عالما طفوليا في المقدس،وصورة الطفل على حافة البئر تستحضر صورة الطفل في البئر، والعلاقة المشتركة بينهما هي العتبة المكانية« البئر» والتي تعد نقطة التحول الكبرى بين عالمين إذ منها يبدأ الصعود نحو عالم الرؤيا، ومنها يبدأ مسار خط التحولات في النص. فالشاعر يبعث مكانه الخفي انطلاقا من عالم طفولته، وهو إذ يتجه إلى هذا العام إنما ينشد نوعا آخر من السمو ويطلب مكان أنقى من واقعه .

هذا العالم الممكن (الحلم)لا تختفي فيه الأشياء ومفاهيم الامتداد والموجودات الأخرى، بل إن تداعيات التجربة تظل قائمة على آثار من صور الذاكرة والرؤيا، تتحرر عبرهما الذات من حصار المكان الطبيعي، إلى لانهائية المكان الأثيري الذي تبنيه العلاقات

---

1- غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة. ص: 139 .

2- المرجع نفسه. ص : 140 .

3- محمود درويش. أرى ما أريد. ص :11 .

المتداخلة في النص، وهو مكان يتميز بالعجائبية ، ومبهج نتلقاه في صور النص الشعري الذي يحمل تجربة حلم المبدع وتأملاته ، إذ أن "النص المبهج هو حلم المبدعين الغابر والحاضر والقادم... يمنحك شعورا جازما أن لا تقرأ جديدا مختلفا وأنك بالنص منتقل من الواقع إلى التوقع من الطين إلى الماء من التمثّل إلى المثال"[1].

اعتما د الحلم والتوجه إلى الرؤيا في الشعر الفلسطيني، يحثّ المتلقي ويستثيره لمحاولة الكشف عن طبيعة الدلالات المكانية الخفية وأشكالها ، إذ كثيرا ما تستوقفنا الصور الشعرية على ما تخفيه من أمكنة وما تختزله من حقول لغوية ودلالية تكتنفها الإيحاءات الغامضة وإغراقها في الذاتية ، والتأملات تحوّل مفاهيم الأشياء ، وتعزز شاعرية المكان الخفي باعتبارها في حد ذاتها من هذه الأمكنة، إذ تتأسس على لغة تبعث التوقع والكشف، وتبني المحتمل انطلاقا من عتبة الحلم كمرحلة تحول إلى العوالم الممكنة.

يكتسب النص الذي يؤسسه الحلم بعده المكاني من تحوّله إلى نوع من التبادل والمماثلة بين عالم واقعي وعالم متخيل هو مجال الحلم وموضوعه، لأنه يبني خلفية الصورة وينتج مكانها الخفي، والذي يغيب عنه التجسيد والتحديد البصري، كما ينتج مقارباته المكانية في لغة لها بلاغتها الخاصة وأشكالها ومقاييسها الدالة"، فالصور والمفهوم والحقيقة التي يتم الكشف عنها من خلال المماثلة تتحول هي الأخرى إلى علامة تحيل على مماثلة أخرى ضمن خط تصاعدي لا نهاية له، وسيكون من حق المؤول داخل كون يحكمه منطق المماثلة والتداخل الكوني أن يفترض أن مايعتقد أنه دلاله علامة ما فإنه لا يشكل في الواقع سوى علامة تشير إلى دلالة إضافية"[2].

وشكل المماثلة في صورة الحلم هو توسعها إلى مماثلة أماكن الحماية واللجوء والألفة، وبالتالي فإنها بهذه الدلالات تكتسب مفهوم احتوائها الذات الحالمة، وتعكس قيم الذات بصفتها أماكن خفية تنعزل الذات فيها بتأملاتها وارتيادها عوالمها الخاصة، وهذه العزلة تجعل من قراءة الحلم لا باعتباره موضوعا في النص فحسب بل كذلك لكونه مكان للعزلة والتأمل، وانصراف الذات إليه خروج إلى فضاءات أكثر رحابة واتساعا، وبصفتها هذه تمنح المتلقي فضاءات تمكنه من الإبعاد في التأويل وتحرره من المعنى المباشر، لأن الصورة تشركه في الحلم عبر القيم المنسوبة للحلم"لأن القيم المنسوبة للحلم قيم إنسانية في العمق، ويتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي إذ يستمد منعة مباشرة من وجوده ذاته، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة"[3]

إذا كانت الذاكرة تقوم على مفهومة الاستعادة – استعادة الماضي، استعادة المكان المفقود– فإن الحلم يأخذ اتجاها معاكسا لزمن الذاكرة ويقوم على تصور المستقبل ، ويتعقب المكان المنشود وهو هنا يحول الصورة الشعرية للمكان نحو حنين من نوع آخر، حنين لزمن آت و لمكان ما في المستقبل، يمتلك الشاعر حرية مطلقة في تصوره لأنه يتجرد في الحلم من مادية الواقع . وبالإضافة إلى كونه ملجأ ووجودا ، فإنه كذلك ممارسة مطلقة لفعل حر في مكان حر،يحقق التوافق النفسي ومتعة التجربة المستقبلية.وما يثيره الحلم في تصوره

---

1–عبد الإله الصائغ . الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. ص: 139

2–أمبرتو إيكو . التأويل بين السيميائية والتفكيك .ص :.55

3– غاستون باشلار. جماليات المكان . ص: 37 .

لمكان المستقبل هو أنه يجعل التجربة تعيش مفارقة تصادم الاتجاهات ، ومع الإحساس بقرب المكان لحظة الحلم يولد معه نقيضه وهو الشعور ببعده ، لذلك تقرّب الصورة الشعرية هذا المكان فكلّ كلمة في بناء صورة المكان تمنحه نوعا من الوجود المادي في اللغة، أو تقرّبه من واقع الشاعر، يقول الشاعر[1] :

هذا هو اسمك
قالت امرأة
وغابت في الممرّ اللّولبي
أرى السماء هناك في متناول الأيد
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى ولم أحلم بأني
كنت أحلم، كل شيء واقعي، كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا....
وأطير سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير، وكل شيء أبيض
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء واللاشيء أبيض
في سماء المطلق البيضاء

يقوم الحلم بوظيفتين تحكمان مسارات الرؤيا، فهو من ناحية عتبة مكانية وحدّا يفصل بين عالمين ومكانيين، إذ أنه الفارق الفاصل بين الواقع والمتخيل، بين مادية المكان وأثيرية الرؤيا، ومن ناحية أخرى يشكل في حدّ ذاته المكان الذي يحوي تفاصيل التجربة الشعرية، تتداخل عبره الصور والأشكال في نظام خاص لا يستقيم منطقه إلا في عالم الحلم. وتبعا لذلك تبنى صورة المكان من منظورين مختلفين، بعدٌ واقعي يتابع حركة الانتقال والاتجاه وتقوم بهندسته أفعال تتضمن الحركة في الزمن والمكان مثل « غابت، يحملني، ألقي، أطير» وبعد آخر افتراضي تنتجه التأملات الشاردة في الأشياء المادية « الممرّ اللولبي، الفلك الأخير، البحر المعلق، سماء المطلق، سقف غمامة » ونلاحظ أن الصورة تحول علاقة الأشياء ببعضها إلى عالم يبتعد عن التجسيد، وتجرد الأشياء من ماديتها ، فصور « سماء مطلق» تحيل إلى طبيعة فضائية لا تنتهي عند حدود ثابتة ، فهي هنا أشبه بفراغ ، هذا البعد من التصوير يستبطن الموجودات الحسية ويعدّلها بحيث تتماهى فيما بينها وتأخذ أشكال بعضها البعض . وهي في كل تفاصيلها تستند على الحلم واعتباره مكان اللجوء والمبتغى « سوف أكون ما سأصير إليه» .

من أهم خصائص هذا المكان قدرته على تقمص الأشياء واختزال الصور، وبالمقابل تكثيف الدلالات وفتحها على مجالات أوسع للتأويل، ونلاحظ أن الرؤيا المتداخلة مع طبيعة موضوع الحلم تفرض زمنها على النص إذ يتجه إلى المستقبل« سوف، سأصير» وهو ما يفرض زمنا يتداخل مع المكان يفسره حلم الشاعر إلى ما سيصير إليه وبمكان لا يلقاه إلا بعد الغياب في الحلم، فالزمن والمكان يستويان في وجودهما المستقبلي، وبتصور هذا الوجود

---

1- محمود درويش . جدارية. دار الريس. ط2/2001 . ص : 9-10 .

يصبح الحلم بدايته دون أن ينتهي إلى نهاية محددة لأنه في مكان غائر في أعماق الذات .
ولذلك نجد الشاعر في مواضع أخر من النص يستعين في تقريب مكانه بزمن الذاكرة التاريخية كلحظات تلتقط المكان وتؤسس تفاصيل إضافية لمسار الحلم :

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما طائرا، وأسلُّ من عدمي
وجودي، كلّما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من
الرماد. أنا حوار الحالمين. عزفتُ
عن جسدي. وعن نفسي لأكمل
رحلتي إلى المعنى، فأحرقني
وغاب. أنا الغياب . أنا السماوي
الطريد..
سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما شاعرا
والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز
للمجاز، فلا أقول ولا أشير
إلى مكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي[1]

تتداخل عناصر المكان بعناصر الحركة التي تحاول تحديده، غير انه انتقال من الداخل إلى الداخل، فصورة « عزفت عن جسدي » تفشي سر المكان وهو هنا تحول الجسد مكانا وهي علامة دالة تفصح في النص عن قول سابق لها « سأصير يوما طائرا، حمامة بيضاء » وهي كلها علامات تكشف عن بعدها الصوفي وتوحي بما تختزنه من نص غائب وتقاطع مع النص الصوفي باعتمادها علامات أيقونية توحي بمصدرها في المعجم الصوفي « الحمامة ، الطائر الأبيض .. » وهي إشارات للروح السجينة في الجسد، والتواقة للتحرر من الأسر والنفي فيه ، وحلمها بالعودة إلى عالمه العلوي، هذا التصوير المغرق في التأملية الصوفية يستحضر الانتقال من المكانية إلى الزمانية ، إذ المكان يتحول في النص إلى شيء أثيري لاشكل ولا مادة له ، بل أكثر من ذلك فإنه يتحول إلى منظومة معرفية متشبعة بمصادرها الفكرية، وإدراكها الخاص لمفهوم العالم الممكن، باعتباره نموذجا مثاليا لا يمكن حصره أو تحديه، وللحلم أن يصوره كيفما شاء من خلال رموز اللغة « فلا أقول ولا أشير إلى مكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي » .

يبدأ مكان اللجوء من الحلم ، فهو وجوده وتأملاته وعالمه الممكن ن ذريعته في البحث عن وجود آخر ومكان بديل أن خارج المكان، فعالمه الممكن لاتحدّه المسافات، ولا يخضع لمنطق ثابت يمكن من قياس أبعاده، وكل ما يستنتج منه المأوى والملجأ، تقوم آلية الانتقال فيه على ما يشير إلى الحركة ، وكأنه مكان مطلق قائم على رؤيا شمولية للأشياء، الأهم فيها أن نتلقاها كما هي ، بما تحمله من ذكريات أو احتمالات أو رؤى، يتمثّلها المتلقي كما يتمثّل الاستعادة بالذاكرة.

---

1- محمود درويش . جدارية . دار الريس. ط2001/2 . ص : 12-13

فالعالم الممكن يقوم كمكان بديل يتجاوز الراهن، وهو نتاج جغرافية الحلم وصورة لا ينتجها إلا الشاعر الحالم. يقول إبراهيم نصر الله :

أقول : حلمْ
وكنت حزينا
وأنت تنامين في القلب همّا
وتحلم عيناك الخليجيتان بموج له لون أحزاننا
حلمت كثيرا... حلمت كثيرا.. ومن كان يحلمْ
قلبي أم الشجر المتكسر فوق جبينك
من كان يحلم
شعري أم القمر المترهل تحت سمائك
لنبدأ من شوكنا أولا
لنبدأ من رملنا أولا
ولكنني كنت أحلم
لنبدأ من حلمنا أولا[1]

يشكل الحلم مكان خاصا يقوم على التوقع ورصد حركة الذات في فضاء تأملاتها الذي هو مجال وجودها، وهو تشكيل للأمكنة الخفية وصناعة شعرية لعوالم ممكنة تبدأ منه« لنبدأ من حلمنا أولا » .

إن الصورة هي الشكل المكاني للحلم، فهي معالمه وحدوده ، وهي وجود مكاني يحتوي فاعلية الذات في تصورها لعالمها الخاص" وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[2].فبعْث الصور المكانية للحلم، وبما أنها ترتبط بتأملات الذات كلحظة وعي وإعلان وجود بديل في الحلم، فإن الخطاب الذي يصاحبها يستلهم مسيرة الشاعر في بعديها الخاص والعام ويؤسس النص الشعري على جدل الواقع والمستقبل، وجدل القيم ، وجدل الذاكرة والتخيل، وكل هذه الناصر تنتج صورة للمكان مرتبطة بالتأملات والحلم ، وتبعث الحياة في أمكنة جديدة تحتويها الصورة الشعرية .

يقوم الحلم بديلا مكانيا، أو هو أشبه ما يكون بعملية البحث عن عالم بديل للذات ، ووجود ممكن داخل النص، يستمدّ صفاته المكانية من فعل الحركة والانتقال من صورة إلى أخرى ، فقد يكون مثاليا مطلقا، أوقد يرتبط بمعالم مكانية واقعية، كما قد يبدو محض تذكر يسترجع أمكنة الطفولة واللحظات الضائعة، لكن فاعلية الذات في كل هذه التأملات والأحلام تتمركز حول الأنا أو النحن، باعتبار مركزيتها في الوجود الشعري وفي الخطاب، ولذلك يتأسس الحلم في الصورة الشعرية مكان مركزيا مستقلا يكتسب من مرجعيات المكان مفهوم الاحتواء والامتداد في الزمن وهو بذلك يمكّن من قراءته دلاليا وفق مؤشرات نفسية واجتماعية وتاريخية تعدّ في حدّ ذاتها مجموعة قيم وتأملات وذكريات تصنع من وعي الذات

---

1- إبراهيم نصر الله . الأعمال الشعرية . ص: 12 .

2- G. Genette . Figures. Seuil. 1976 . P: 46-47 نقلا عن :

- حميد الحميداني . بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط2000/3 ص: 61 .

والماضي حدودا وآفاقا لوجود مستقبلي محتمل"ففي التأملات الشاردة نحو الماضي يعـرف الكاتب كيف يضع نوعا من الأمل في الكآبة، قدرة تخيل يافعة في ذاكرة لاتنسى . نحن حقا أمام سيكولوجيا حدود وكأن الذكريات تتردد في تجاوز حدود لانتزاع حرية ما"[1] .

وبتناول الصورة الشعرية باعتبارها محلا للذكريات والتأملات والأحلام ، فإنها من هذا المنظور تحتوي عالما تشكله اللغة والدلالات والصور، وهو مـا يبنـي عـالم الشـعر والشاعر، تتفاعل في مستواه القيم والآمال الذكريات ، وهي بالنسبة للشاعر الذي- واقعيـا- فقد الوطن، وتشرد وتغرب وفي أحيان كثيرة لايُعترف له بهوية، أو هناك من يسعى لينتزع عنه هويته، فإن هذا الشاعر يسترجع كل هذه الأشياء في قصيدته وعبر صورها لأنها متاحة الوحيد، فهو بذلك يبني عالمه وكيانه الخاص به، وصوره الشعرية التي أبدعها هـي مكانـه المثال ، وهي نموذجه الذي يستعيد فيه ممارسة حرياته، وحياته. ولذلك فإن تلـك الأحـلام والتأملات هي بوابات الشاعر إلى وطنه، وهي أمكنته المسـتعادة، وحريتـه فـي أزمنـة الحصار، بلهي عالمه الذي يتحسس عبر وجوده وكينونته وحريته ، يقول الشاعر:

زبد حصاركِ
فافتحي شباك أحلامي ... على حلم
يعرّش في مداركْ
زبد على فنجان قهوتنا الصباحي الشفيف
زبد وموسيقى الخريفْ
تأتي... لتذهب في الكتابة...[2]

المسافة بين الواقع والحلم لحظة تأمل تستعيد الصورة من خلالهـا شـكل المكـان البديل، والبعيد في مستقبل الحلم، فالانتقال من حالة الحصار إلى عالم الحلم، انتقال للذات من إحساس الوحدة إلى عالم الألفة، ومن حصار العزلة إلى فسحة الأمل عبر بوابـة الحلـم « فافتحي شباك أحلامي على حلم يعرّش في مدارك » ونتلقى هذا المكان البديل من إشـارات مرجعية تستحضر أمكنة الألفة من طبيعة الأشياء الماثلة في المكان وما تختزنه مـن أبعـاد اجتماعية: « فنجان قهوتنا، موسيقى الخريف ».

فعالم الحلم لا يثير تلقي مفهوم الوجود في المكان فحسب، بل إنه ينـتج فـي دلالاتـه صور البحث عن الألفة المفتقدة بديلا لعوالم الغربة وهواجسها، فهو من جهة أخرى يرجّـع الحنين إلى الألفة والعودة لأمكنة الطفولة، وغيرها من التجارب الإنسـانية الحميميـة التـي تكتسي طابعا عاما رغم ذاتية التجربة والمشهد، يقول عز الدين المناصرة :

سأغوص إليكِ وأحلم أنكِ أنتِ أنا
وأنا أنتِ
والشاطئ يغمرنا ، هل جربتِ الغربة يوما
هل جربت
كوني حلمي، كوني وطني فأنا أطهر من
أطفال مدينتكمْ ...[3]

______________

1- غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة. ص: 107
2- خالد أبو خالد . رمح لغرناطة . دار النمير. دمشق. ط1/1999 .ص: 59
3- عز الدين المناصرة . الديوان . ص: 263 .

البحث عن الألفة يتحقق في الحلم، باعتباره تجاوز للواقع وانتقال من مرئي إلـى متخيـل « أغوص إليك وأحلم، كوني حلمي.. » فالحلم مكان خارج المكان يغوص في الذات غير أنـه يظل محتفظا بمرجعيته الواقعية لأنه حلم يقظة وتأمل شارد ، بمرجعيته الواقعية وبحضـور الطفولة والطهر والغربة ، بعث الحلم بواسطة تداعيات تبتعد عن التفصيل وتكتفي بالإشـارة إلى عالم خاص يستبطن الذات ويغوص في أعماق التأملات حيث ينـتج موضـوع المكـان وشاعرية التأملات " ذلك أن عالم الشعر يخلق موضوعه الخاص، ولا يمكن إخضاع الألفاظ في العبارة لنوع من العلاقة البيانية التي يمثلها العقل ويقررها، أما في الشعر فالقوة المتسلطة قوة سحرية تتغلغل فيما ينشأ بين الألفاظ أو الأشياء التي تدل عليها من علاقة"[1].

علاقة الحلم بالمكان الخفي يفضي إلى قراءته وفق تصور خاص، باعتبار القيم الذاتية والانفعالية المرتبطة به، وهي قيم تقوم على مفهوم العلاقة الاستبدالية "حلم بـديل الواقـع"، أو"عالم ممكن بديل عالم كائن"، وهذا النمط من نمذجة المكان الحلم يرتبط بقـراءة الأشـياء والعناصر التي تشكل الحلم في الصورة الشعرية، حيث تتناسخ العناصر والأشياء لتدل فـي النهاية على أمكنة الذات ووجودها وتأملاتها في عوالمها الخفية، وهي أشياء مرتبطـة مـن حيث المبدأ بتجارب واقعية ترد في الصورة متقطعة ، ومجتزأة من الواقع من خلال تعبيـر الأشياء الماثلة في المكان .

الحلم يجد طريقه إلى رسم نموذج في العالم الممكن، أوالوجـود فـي واقـع أمثـل بالارتكاز على سلسلة من التحويلات في الزمن والمكان، وممارستها في لغة النص، بحيـث تصور الأمكنة لا كما هي في الواقع ولكن كما تتراءى للذات في مشاهدتها،ومن هذه العلاقة بين الحلم والمكان تنسج الصورة عالما يقوم على التنوع بتنويع موجوداته وأشيائه التي تشكل مجتمعة المكان الحلم أو المكان المثال. وهنا تبدو صور هذه الأمكنة بعيدة عن التمثيل المادي لأنها تختزل المفاهيم وتعيد تركيبها واللعب في نظامها المنطقي بإخضاعها لمنطق الحلم.

هذا التنوع في التصوير يؤدي إلى التنوع في التلقي، وبالتالي تنـوع فـي القـراءة والتأويل يخضعان لعلاقة القارئ والنص، وفي ضوء ذلك يمكن ملاحظة تنوع المضامين التي قد يثيرها الحلم باعتباره فضاء دلاليا يتميز بالشمولية والتنوع" وهو فضاء دلالي ينتجه النص في أبعاده الأكثر اتساعا وشمولية"[2]، والنص في متابعته لتفاصيل الحلم يرصد تحولات الواقع ويتجاوزها إلى عالم ممكن متخيل" وبين الرؤيا الغائمة والإدراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلّي"[3] .

بتركيب مثل هذه الصور للحلم، يوقع النص بنيات أمكنته تأسيسا على علاقة الـداخل والخارج، باعتبارها نموذج من يمتد من أعماق الذات إلى الواقع الممكن، ولذلك تصبح الذات في مكانية الحلم هي مركز العالم لأنه عالمها الخاص ومبعث رؤاها وتحولاتها، مما يعني أنه هناك زوايا أخرى يمكن أن تُتلقى منها رؤية المكان، وبالموازاة مع ذلك ، وعلى المسـتوى الدلالي تدخل في علاقة متعددة الأطراف ، من جهة المبدع باعتباره الطرف الباث والمتلقي

---

1- عز الدين إسماعيل . الشعر في إطار العصر الثورية . ص : 34

2- Umberto Eco. Les limites de l’interprétation. P : 245-246

3- عز الدين إسماعيل . الشعر في إطار العصر الثوري. ص 35 .

في طرف مقابل، فالطرفان يتشاركان نفس الحلم أي نفس المكان الخفي لكن كلاهما يضـــفي عليه رؤيته الخاصة ، باعتباره مركزا مستقلا في عالم الحلم ، وههنا يتحول الحلم إلى عـــالم دلالي شامل ومتنوع يكتسب بهذه الشمولية والاتساع مفهوم الفضاء الدلالي. وهو إذن فضاء دلالي افتراضي يتسع إلى كل الاحتمالات الممكنة في الرسالة، والمشـــتملة مختلــف أنـــواع التلقي الممكنة" [1].

1- Umberto Eco . les limites de l'interprétation . p: 245- 246.

## III جمالية الألفة والعزلة (ثنائية البيت والسجن):

### 3-1 البيت و شاعرية الألفة

إن التجربة الشاملة التي تحرّكت في أفقها جماليات المكان في الشعر الفلسطيني- ومن خلال ما مرّ بنا من أنواع وتأملات تمحورت حول المكان في مختلف صوره-ارتبطت بهاجس الخوف من فقد المكان، وبواقع حياة الشتاة التي جرّبها أغلب الشعراء، وإذا كان فقد الوطن المأساة الحاضرة في التأملات الشعرية، فإن الذاكرة لا بدّ وأن تحتفظ بمأساة لا تقلّ أثرا وعمقا وهي فقد البيت وما يترتّب عليه من آثار نفسية التقطها النص الشعري وخيال الشعراء الذين شكّلوا من البيت والحنين لأماكن الطفولة صورا حالمة وتجارب تمحورت حول خيال الألفة والحنين لزمن الطفولة.

البيت أو المنزل لم يعد مجرد تصوّر لشكل هندسي قائم في الواقع كحقيقة عينية، بل إنه علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكوّن من مكوّنات الانتماء،ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء والحماية، وعلاقة بها يتجذّر الإنسان في أرضه. ومن الواضح أنه ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب في الحياة، ولذلك يُعتبرالبيت المكان الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة لأنه مصدر الألفة ومنبعها،فهو لا يغيب عن مكونات الهوية وقيم الحماية واللجوء،"فالإنسان لايحتاج فقط مساحة جغرافية ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. وهذا التجذر في الأمكنة يعزى عادة إلى البيت الأول للإنسان، حيث يبقى دائم الحضور والتأثير في الفرد،وإن بدا أن صورته في الذاكرة دخلت طي النسيان والتلاشي، فالبيت هو ركننا في العالم ،كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى. كل الأمكنة المأهولة حقا ، تحمل جوهر فكرة البيت"[1]،وهو كغيره من الأماكن الأليفة يتميز بحساسية شعرية طاغية تذكّر باستمرار بحميمية الألفة إذ يقول محمد القيسي في هذا المضمار:"ما من مكان مررت به وأقمت فيه إلا وكان له أثرما على تجربتي الشعرية بسيطا كان أو بعيد الغور ذلك الأثر لأن المكان فضاء كامل من التاريخ والذاكرة والحلم"[2].

فالعالم البيتي الذي تتجه إليه التأملات الشعرية عالم مفتوح على فضاءات الأحلام والحنين،كما أنه مستودع الذاكرة يستشعر الخيال من خلاله حاجة الإنسان للحماية واللجوء، منه يتحرّك الخيال نحو فضاءات مفتوحة للتأمل، فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو كأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"[3] .

ترتبط تجربة البيت بتجربة الوطن، فهي بالإضافة إلى الجانب الخاص فيها تظلّ تعكس العام في أكثر من مستوى "وقد مثلت هذه التجربة الشعرية فاجعة إنسانية عندما وجد الفلسطيني بيته قد دمّر كليا،أو أصبح مسكونا من الغرباء،فالبيت في رأي باشلار جسد وروح

---

1- زياد أبو لبن غابة الألوان مقالات في شعر المناصرة .ص:81

2- محمد العامري . المغني الجوال.ص: 61

3- غاستون باشلار.جماليات المكان.ص: 72

وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان إلى العالم وأي ميتافيزيقا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة لأنها قيمة مهمة نعود إليها في أحلام يقظتنا"[1] .

وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية على هذا النوع من الأمكنة نلاحظ أنه يترافق مع حلم الوطن،وتحديدا موضوعات العودة والرحيل، وبالتالي فهو نوع من الانتماء إلى الأرض باعتبارها البيت الكوني الأكبر، ومن ثمّ فالملاحظة الأولى التي يمكن تصوّرها هي كون البيت من العناصر المتناهية في الصغر لكنها تظلّ تُبقي التأملات الشعرية مفتوحة على المتناهي في الكبر، وما يلفت كذلك أن جمالية الألفة-كموضوعة تأملية في البيت- تقوم على توحّد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها، فهي خاصة لأنها ترتبط بتجارب فردية إذ لكلّ شاعر ذاكرته الطفولية وزمنه المكثف في موضوعة الألفة والحنين،فالشاعر بذلك يتعرّف إلى نفسه من خلال زمنه الخاص وبيت طفولته الحميمي،ومن ثمّ يصبح في تأملاته الشعرية "أمام تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن"[2] .

أمّا العام الذي يتوحّد بالخاص فهو تحول مكانية البيت لتشمل أفقا تأمليا إنسانيا مفتوحا على الوطن والعالم بالنظر إلى كونه" واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة"[3].

حين يسترجع الشاعر ذكريات البيت فإنه يتابع كل التفاصيل ويجسد مختلف الصور المرتبطة بصورة البيت،وكأنه يحرص على استعادة كل ما ضاع منه أو كل ما أملته عليه رغبة العودة إلى حلم الطفولة، كما أنه ومن أماكن عزلته أو منفاه يحاول أن يستعيد حياة مسيّجة بما تبعثه صورة البيت من أحاسيس ألفة وحماية، يقول محمد القيسي:

كلّ شيء يذكرني بالغياب
الشريط الرمادي في مدخل الباب
صمت المقاعد
هذه التلاوة من آية الذكر
هذه الوسادة
هذا الإناء
الدواء،
الوشاحُ،
وهذا السرير القديم
كل شيء أراه يذكرني
هذه المسبحة
الستائر والريح والأضرحة

---

1- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية. ص:239
2- غاستون باشلار. جماليات المكان، ص: 39
3- لمرجع نفسه. ص: 38

والغبار الذي جلّل البيت
هذا الإطار المعلّق في الزاوية[1]

تحضر صورة البيت مرتبطة بذكرى الحياة الطفولية ، وهي صورة تترافق أيضا بوجود الأم، وبحضور ملامحها في كلّ التفاصيل، وفي بداية التذكّر يحرض الشاعر على "كلّ شيء" أي استعادة كلّ ما يمده بملامح البيت والأم على حدّ سواء
ومن ثمّ كلّ شيء يذكرّ ويستعيد الطفولة والألفة. وهو ما يعني أن ما يبعث هذه الأماكن هو افتقادها في الحاضر، فالذات هنا، لا تتذكر فقط بل إنها تعيش أحلام اليقظة وهي في مكان العزلة بعيدا عن بيت الطفولة كل شيء يذكرني بالغياب".

ونلاحظ أن الغياب يثيرالحضور، فالبيت المستعاد في لحظة التذكّر مزيج بين الغياب والحضور،أو بين الماضي والحاضر وهذه الثنائية التي يفتتح بها مشهد البيت لا تعود إلى الماضي بل إن الماضي هو الذي يأتي إلى حاضرالشاعر. ولذلك تتحوّل تفاصيل المكان إلى مشاهدة عينية تلتقط من بصريات الصورة كل ما يستدعي ألفة المكان، فالبيت ليس كأي بيت، إنه بيت الأم "حمدة" ومن ثمّ تقترن بصريات المشهد بحميميةالأم"الشريط الرمادي في مدخل البيت"،صمت المقاعد"، هذه التلاوة"، عبر هذه التفاصيل يقودنا الشاعر إلى الأصل الواقعي لمناسبة هذه القصيدة (موت الأم حمدة)، غير انه لا يركّز على طبيعة هذه التجربة بل يتجاوزها إلى الجانب الآخر متمثلا في استعادة الألفة في تأملات العزلة . وما يدلّ على هذا التجاوز هو المرور إلى التفاصيل والمشاهدات المرتبطة بالفعل "تذكرني"، حيث تتحول الذاكرة إلى أشياء البيت : الوسادة، الدواء ، الوشاح، السرير،المسبحة، الغبار" فالنص قد أفاد كثيرا من مساحات الاستدعاء لذاكرة الطفولة عموما، فكل شيء في البيت يذكر بالأم "حمدة" كما أن كلّ شيء في البيت يفتح نافذة للخروج من العزلة.فالشاعر لا يربط التجربة هنا بمناسبتها السابقة، وإنما يحوّلها إلى فضاءات الألفة، إنه يحتفظ بجمالية الألفة في مواجهة العزلة والموت،حيث حضور المكان يرتبط بتذكر الأم وهو في حدّ ذاته مساحة لجماليات المكان الأليف.

حضورصورة البيت في القصيدة مدخل لجماليات الألفة،وعودة بالذاكرة إلى الحياة الطفولية، ولذلك يتشبّث الخيال الشعري بتفاصيل البيت من خلال وصفها مباشرة أو بالإشارة إلى الحياة الأسرية و تنويعاتها المختلفة ، وتثبيت هذه الذاكرة في النص، غالبا ما يكون بتسمية الأشياء والروائح وكلّ ما يبعث الألفة والحميمية ويستجيب لرغبات العودة وسطوة الحنين إلى المكان الأليف وزمن الطفولة.

وعبر الصور المختلفة لتنويعات البيت تقترن التجربة الشعرية بتأملات اليقظة وتتجه صوب البيت بما يبعث من دلالات البحث عن الطمأنينة والألفة، كما انه من جهة أخرى يدفع عن الذات صدمات الخيبة الإحساس بالفقد، فكثيرا ما يتذكر الشاعر البيت والأم والأسرة... وهو مشرد في فضاءات العزلة أو الوحدة أو المنفى، ومهما تنوعت التسميات فإن تجربة الألفة تنبعث وتُستثار في عمق تجارب العزلة وما يصاحبها من ذكريات غالبا ما تعيد تخيّل الطفولة وتفتح أبواب العالم المغلقة للذات الشاعرة لتعيد بناء كونها الشعري وهو مفعم بالحميمية والحرية"وإن فهم هذه الحرية عندما تمرّ في تأملات طفل ليس مفارقةً إلا إذا نسينا أننا نحلم بالحرية كما كنا نحلم ونحن أطفال"[2].

---

1-محمد القيسي. ثلاثية حمدة. ص:315

2- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 88

وفكرة العودة إلى حياة الطفولة لا تقوم على مجرد التأملات الشاردة فهي تتضح كاختيار لعالم بديل يستعيد صورة البيت باعتباره مكانا للحماية واللجوء،وهنا قد تكون صورة الحنين للأم نموذجا نفسيا لتمثيل الأنماط المختلفة لاستعادة البيت،ومن الشعراء من يظلّ يعيد هذه الصورة في مختلف مراحله الشعرية وعلى امتداد تجاربه، وقد يكون نموذج محمود درويش كا فيا لذلك، ففي قصيدته "الديني لأعرف"[1] يستحضر صورة الطفولة ممزوجة بالحنين إلى الألفة وعوالم الطفولة،وهذه التجربة نجد أثرا لها في بداياته الشعرية وتحديدا في قصيدته "الأم"[2]،وأيا كان مستوى تكرار مثل هذه التجارب فإنها تعكس علاقات أمكنة الألفة – مستوى البيت والأم على الخصوص- بالتأملات الشعرية القائمة على استعادة عوالم الطفولة باعتبارها علامات على حميمية وألفة المكان،يقول درويش:

أحنّ إلى خبز أمي
وقهوة أمّي
ولمسة أمّي
وتكبر فيّ الطفولة
يوما على صدر يوم
خذيني إذا عدت يوما
وشاحا لهدبك
ضعيني إذا ما رجعت
وقودا بتنور نارك
وحبل غسيل على سطح داركْ
هرمت فردّي نجوم الطفولة
حتى أشارك صغار العصافير
درب الرجوع لعشّ انتظاركْ[3]

يستعيد الخيال صورة البيت بالاعتماد على ذاكرة الطفولة،ولذلك يحضر المكان الأليف بمستوياته المختلفة الحسية والمجردة، فصور الخبز والقهوة ترتبط بالأم، وتتحرّك في فضاءات المكان الأليف إذ يتضح الحنين للمكان الأليف وما يثيره من إحساس بالحرية. فالذات تعيش لحظات بعيدة في الماضي وفي صورة تجريدية للمكان" البيت" تستعيده ليس من خلال المشاهدة العينية ولكن عن طريق استرجاعات الذاكرة، وما دام المشهد يتعلّق بمكان عالي الأهمية في الوجود الإنساني فإن الذاكرة تسترجع كل تفاصيله المادية من أشياء مرتبطة بآثارها النفسية. فرمز الأم في النص لا يرتبط بمرحلة من حياة الطفولة فحسب، بل إن الأهم استعادة ما يكمن خلف صورة الأم من طمأنينة وشعور بالحماية. ولا يكتفي الخيال بصورة الأم بل يضيف إليها طبيعة المكان وما يمثله من محتويات "الوشاح، التنور، حبل الغسيل."، فهو مكان خاص لأنه مكان الولادة والوجود الأول في الكون، فالذاكرة تركّز على هذه الأشياء وكأنها تفتح الوجود الكلي للبيت الأول، بما أنه يحتفظ بقيمة العلاقة الأولى بالحياة والميلاد،ولهذا فإن صورة البيت تتحوّل إلى قراءة لوجود الذات في عالم خاص يتحقق فيما احتفظت به الذاكرة من صور، كما أنها في جانبها الشعري تجسد المكان والحلم على حدّ

1- محمود درويش . مجموعة "ورد أقل" 1986. الأعمال الشعرية ص: 352

2-3 - محمود درويش. مجموعة "عاشق من فلسطين" 1966. الأعمال الشعرية ص:98.

سواء من حيث أن "وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من تجسيد للمأوى،هو تجسيد للأحلام كذلك وكل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة[1] .

استعادة صورة بيت الطفولة،عير تأملات اليقظة ترتفع إلى مستوى القيم الوجودية،فهو يرتبط بالميلاد والحياة وفي هذا التصور يتقاطع المكان مع الزمن بل قد يتحوّل مفهوم المكان إلى الزمن من حيث أن استعادة المكان تتم في مرحلة متقدّمة وفي مكان آخر سيطرت فيه أحاسيس الضياع والفقد على الذات، وفي هذه المرحلة تتجمّع أحلام العودة واسترجاع أمكنة الطفولة وكأنها ردود أفعال تواجه الخوف من الوحدة وتجسّد رفض الزوال، وإشارة الشاعر إلى الهرم"هرمت فردّي نجوم الطفولة" يحتمل هذا التأويل كما أن ربط الطفولة بالنجوم يذكّرنا بقيمة هذه العودة التي تبدد مخاوف الخطر وتعيد الطمأنينة إلى الذات الحالمة.

يعود درويش إلى مفاهيم قريبة،لكنها أكثر إيغالا وتعمّقا في التأملية، ففي قصيدته "لديني" يسترجع ملامح صورة الأم مرتبطة بالميلاد، يقول:

لديني... لديني لأعرفَ في أيّ أرضٍ أموت وفي أيّ أرض سأُبعثُ حيا
سلام عليك وأنت تعدّين نار الصباح ، سلام عليك...سلام عليك . أما
آن لي أن أقدّم بعض الهدايا إليك: أما آن لي أن أعود إليك ؟ أما زال
شعرك أطول من عمرنا ومن شجر الغيم وهو يمدّ السماء إليك ليحيا
لديني لأشرب منك حليب البلاد رأيت كثيرا يَ أمّي رأيتُ.
لديني لأبقى على راحتيك
أما زلت حين تحبّينني تُنشدين وتبكين من أجل لا شيء.
أمي أضعتُ يديّا على خصر امرأة من سراب.أعانق رملا أعانق ظلا.
فهل أستطيعُ.
الرّجوع إليك/إليّا؟ لأمّكِ أمٌّ لتين الحديقة غيم، فلا تتركيني وحيدا
شريدا، أريد يديكِ لأحملَ قلبي.
أحنّ إلى خبز صوتكِ أمّي.أحنّ إلى كلّ شيء.أحنُّ إليَّ.أحن إليك[2]

يكشف الفعل" لديني" عن عالم بيتي مشبع بحنين العودة لأماكن الألفة، ويبدو أن حلم اليقظة يشير بوضوح إلى ثنائية الحياة والموت. ومكانية البيت في هذه الصور تركز على العلاقة العمودية التي تنتظم في مستواها القيم "ويمكن أن نتصور البيت كائنا عموديا"[3]، وهذا التصور يفتح أمامنا منظورين مختلفين الظاهراتية الخيال، على اعتبار أن هذه العلاقة العمودية تتبني على تعارض بين الحياة والموت ، وهذا التعارض تمثله الصور المختلفة التي تشير إلى الولادة مرتبطة بالبيت والأم والعودة، في مقابل الموت الذي يرتبط بضياع البيت أو بالوجود بعيدا عن بيت الطفولة.

---

1- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 44

2- محمود درويش . الديوان ج2 ط 1994. ص: 352

3- غاستون باشلار. جماليات المكان.ص:46

وعندما نتابع دلالات الميلاد وعلاقتها بالأم يمكن أن نلاحظ بأنها ترتفع بقيم البيت من بعد ذاتي إلى بعد كوني يتدرج صعودا من البيت في قوله " لديني"ثم حلم العودة ثمّ الغيم فالسماء فالحياة وينتهي بالبقاء.غير أن الخيال لا يستمرّ في هذا التصاعد إذ سرعان ما يعودإلى المنبع الأول لتأملات البيت حيث ينتهي إلى الحميمية والألفة " أحن إلى خبزصوتك أمي".

عندما يبحث الشاعر في تأملاته عن المكان الحميمي فإنه يجد نواته في ذكريات الطفولة،كما أن الحاضر الذي انبعثت فيه تلك التأملات يعكس حالة من العزلة تستجيب للرغبة في استعادة الماضي وما تثبّت في الذاكرة من أمكنة حميمية.وعندما استحضرالشاعر جدليةالحياة والموت"لديني لأعرفَ في أيّ أرضٍ أموت وفي أيّ أرض سأُبعثُ حيا" إنما يعبّر عن رغبة في العودة إلى المكان الحميمي، إذ أن الميلاد والموت معا يحققان هذا الحلم .

إن الحنين إلى المكان الأليف يرتبط بكل مكونات الأمكنة، وهو تجربة شعرية تتغذى من مختلف مصادر الحياة الطفولية والتي يكون البيت من أهم معالمها، ويجعل محمد القيسي من طفولته ومن صورة الأم وبيتها أحد منابع تجربته الشعرية إذ يعبّر عن هذه الفكرة بقوله:"في اعتقادي أن الطفولة مفتاح ومصدركبيرمن مصادر ومكونات تجربتي الشعرية ولا يقصد بالطفولة الفضاء العمري فحسب بل يتجاوز ذلك إلى كل ما تحتشد به الطفولة من بيوت وشجر وحالات وحياة ما تزال آثارها فيّ حتى هذه اللحظة ولعلّ الطفولة شكل من أشكال العودة إلى الرحم الأول الأم / الأرض"[1]. في تصويره للبيت الأول كثيرا ما يتابع تفاصيل المكان ومكوّناته ، يقول في قصيدة الدار :

القرميد
إذا ما مرّ قرميدك البلديُّ،
تهيأ عشرون ضلعا على بابِ صدري
وطوّق قلبي الرضا
والهدوء.
وإن غاب ضاق الفضا
ضاق مسرى العصافير فيَّ
أُعيد ضلوعي إلى بيتها
وأعيدُ رقاع التعازي إلى مرسلها
إلى أيِّ يوم سواه
فليس لقرميد غيرك أمشي
وليس له غير عرشي. [2]

يبدو أن النص قد استفاد كثيرا من ساحات الاستدعاء لذاكرة الطفولة، حيث أنه يقف على تفاصيل ومكونات الدار ويقيم لها على مستوى القصيدة بناء عموديا يعتمد على عنونة المقاطع الشعرية بمكونات الدار وهي: القرميد، الطاقة، النافذة ، الحيطان ، الباب " ، وما

1- المغني الجوال . دراسات في تجربة محمد القيسي .ص: 60
2- محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 229-230

يلفت الانتباه هو ترتيب هذه الأجزاء بحيث يحيط بصورة الدار من القمة "القرميد" إلى القاعدة "الباب". وكأن هذه الأجزاء تتحول إلى مفهوم العتبات المكانية وما تنتجه من ثنائيات جدلية تتمحور حول مفهوم الداخل والخارج. إذ أن كل هذه الأسماء توحي إلى وجود هذه العلاقة وكأنه فصل بين عالمين عالم داخلي في مقابل عالم خارجي، كما أن الخط الفاصل بينهما هو هذه العتبات التي ترسم قيما تفصل بين عوالم الحميمية والألفة، وبين عوالم العزلة والخوف من المجهول.

ففي المشهد الأول يبعث صورة الحنين للمكان الأليف وربما جعل منه قمة داره المتخيلة ولذلك فإن هذه القمة ترتبط مباشرة بالعنصر الأنثوي الذي يدل دلالة واضحة على وجود ظل الأم،كما تتضح صورة الحماية بوجود صورة القرميد، وإلا فلماذا يذكره "القرميد البلدي" بحميمية الأم والتي يعلن في آخر المقطع أنه لا يمشي إلا إليها؟" لقد بات الحنين إلى الأم أولا وإلى الأنوثة ثانيا أبرز تجليات النص،الذي أبحر فيه التعبير عن ارتباطه بلحظات الاستيعاب التي لا توفرها غير الأنوثة"[1]. وإذا ما اعتبرنا أن القرميد يجمع بين رمزية الحماية والألفة في النص فإن ذلك يفسر حضور الاتساع والضيق المترافق بقرب وبعد القرميد من الشاعر، فكلما اقترب الخيال من صورة الدار مرتبطة بالأم اتسع الفضاء وتجاوزت الذات لحظات الضيق محتمية بما يتحقق لها من حميمية وألفة" أذا ما مرّ قرميدك البلدي...وطوق قلبي الرضا" بينما تُفتقد هذه الحميمية في الحالة العكسية "وإن غاب ضاق الفضا "ضاق مسرى العصافير فيَّ" .

ومن خلال ما يشكله المشهد الأول نلاحظ أن المكانية تتجه إلى البناء الدرامي الذي يتأسس على علاقة ضدية في المشهد الواحد،وبين دفتي هذه العلاقة يتشكل الأنا في حالة صراع تتجاذبه العلاقات المتقابلة للثنائية الضدية في النص" الداخل والخارج" ومن ذلك فإن الصورة العامة لحالة الأنا تتراوح بين الخيبة والرجاء ، وبين إحساس الضياع و الطمأنينة. حيث أن الذات تتحقق لها الحميمية والألفة كلما سافرت في ذاكرة الطفولة ولجأت إلى ذكريات البيت،وكأن الذات تتمركز في كونها الخاص ومكانها الحميمي المفقود واقعيا والحاضر في خيال القصيدة،واستجابة لرغبة استعادة الحميمية والألفة يواصل الشاعر متابعة تفاصيل بيت الطفولة :

الطاقة
وعالية
أذكر الآن رفرافها عاليا
كان رفرافها عاليا
تعشّش فيها العصافير دوما
تعشّش حتى ليحزنني
أن تظلّ تعشش دون وصول يدي
وأعرف طاقة دار بعيدة
تقوم وحيدة
على طرف من كروم البلدْ

---

1- محمد العامري . المغني الجوال . دراسات في تجربة محمد القيسي .ص: 290

بعيدا عن البير
وظلّت معي طاقة من زمان الطفولة
تهتف بي أن أعود طويلا
وأهتف من دار منفاي أهتف ،
ليت الزمان يعود قليلا.[1]

ذاكرة المكان الأليف تستعيد بيت الطفولة وتتحسس فيه الحميمية المفقودة، ومن تأملات بيت المنفى تعود الذات إلى بيت الطفولة، كما يتكفّل حلم العودة ببعث رغبة الاستعادة،وحاجة الذات إلى الاستقرار.فصورالبيت هنا تبدو واضحة المعالم دون حاجة، يسترجع من خلالها الشاعر لحظات وأماكن معيّنة، وتقوده الذاكرة إلى المكان العلوي "الطاقة وعالية" إنها الجهة الأقرب إلى القرميد، حيث كان يترصّد الأعشاش" تعشّش فيها العصافير" تدلّ بساطة هذه الصور على الفضاء الطفولي الذي يستعيده الشاعر، وعندما نتساءل عن سبب هذه التفاصيل "العلية، الأعشاش ، العصافير" فإن جدلية الحضور والغياب تفسّر هذا التدقيق.

كما أن معاناة الوحدة والعزلة في بيت المنفى لها أثرها الواضح في توجيه هذا الاسترجاع، فالواقع يفتقد فيه الشاعر البيت الذي يتمثل السعادة "بيت الطفولة" ولذلك فإن رمزية العش والعصافير تحيل إلى حلم الذات في استعادة بيت السعادة المفقود والعودة إليه مثلما تعود العصافير إلى أعشاشها، فهو المأوى والسكن الذي يحلم الشاعر بالرجوع إليهما، ولذلك كان القدم والبعد من أهم الصفات التي تجمع بين البيت والعش "وأعرف طاقة دار بعيدة تقوم وحيدة".

وفق هذه المعطيات "الوحدة ، البعد، القدم ،العش" يحوّل الشاعر نموذج البيت إلى مجموعة قيم يركّز فيها على مفهوم السمو، والتعلق بالعودة، لأنها قيم طفولية صافية لا تعود الذات إليها وإنما تحلم بالعودة إليها، وعلامة"العودة هذه تسم عددا لا حصر له من أحلام اليقظة، لأن العودة الإنسانية تأخذ مكانها في إيقاع الحياة الإنسانية وهو إيقاع بالغ القدم ،وهو خلال الحلم يلغي كل غياب. إن أحد مكونات الولاء المخلص يؤثر على صورتي العش والبيت المترابطين"[2] ولا يمكن أن نهمل فكرة العودة باعتبارها قيمة تختزل نوعا من الروابط الاجتماعية والأخلاقية، كما تتجاوز ذلك إلى التمسك بالحياة وبالوجود الإنساني ولذلك أصبح البيت القديم نموذجا للألفة المفقودة والتي تبحث الذات عن استعادتها بحلم العودة إلى البيت القديم"وظلّت معي طاقة من زمان الطفولة تهتف بي أن أعود طويلا وأهتف من دار منفاي أهتف".

من خلال حلم العودة إلى بيت الطفولة، يقيم الشاعر في القصيدة عالمه البيتي المفتوح والمغلق في الوقت نفسه، فهو مفتوح لأن القصيدة نافذته إلى التأملات والذكريات، فبيت الطفولة يقيم في الشاعر ومن هنا يكتسب دلالة المغلق لأن الذات تتمركز في حلم استعادة البيت، ولذلك يسيج الشاعر بيته بكل ما يحقق له الحماية والحميمية ويحدّد موقعه في عالمه الطفولي، الذي يطلّ منه على ماضيه وبه يستعيد أمكنة طفولته فتتراء له مشهدا متعاليا يرقبه

---

1 محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 231-233

2- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 106

من خلال نوافذ وشرفات بيت الحلم، ويستعيد به حميمية أكبرتتسع إلى تبادل الحركة بين الداخل والخارج، يقول الشاعر :

ونافذة من خشب
لأم محمد
تطلّ على شارع من بعيد
تطلّ على الأفق والناس
من تحتها يذهب الناس إلى سوق يافا
ومنها تطلّ وتنده أم محمد
على إخوتي
ومنها يصيح أبي يا محمدْ
تعال فقد صادني الانجليز أخيرا
تعالى فإني سأذهبْ
وأمضي لألعب
ونُجري سباقا إلى النافذة
ومن دار أمّ سندْ
ركضتُ وما زال يركضُ فيّ الولدْ
ولم أصل إلى النافذة[1]

في ضوء جمالية البيت تمتدّ التأملات الشعرية إلى نوع من الوعي الاجتماعي يؤسس مفهوم الحميمية على مختلف العناصر الاجتماعية التي تمكّن الذات من استعادة المكان، فالبيت الذي تقف الذات على ذكرياته الطفولية لا يكتفي بالوقوف على العتبات المختلفة إذ تحوّله النافذة على علاقة أكبر تتبادل المواقف والتجارب المنتجة لحميمية المكان، فالنافذة لا تنغلق في المشهد إذ أنها رؤيا مفتوحة على العلاقات الاجتماعية المختلفة، فتمتد، بالإضافة لحضور الأسرة، إلى الحيّ والسوق والجار .

النافذة عتبة مكانية تلعب دورا إيجابيا في إنتاج الألفة والميمية. لا ينبغي أن نهمل بأن تلك التفاصيل التي استعادتها ذاكرة الشاعر قد ولدت في لحظة محدّدة ارتبطت بواقع المنفى، فالنافذة بهذا المفهوم لم تعد واحدة بل هي مجموعة نوافذ ترتبت في الرؤيا الشعرية وتضاعفت دلالتها بحيث أن كل مشهد يحيل إلى آخر، وهي بذلك تنتج فاعلية دلالية تتوزع بين الداخل والخارج،وبين العزلة والحميمية، وبين الغربة والألفة. كما أن البعد الواقعي للتجربة يفرض قراءة الحركة المتبادلة بين واقع السكن في المنفى- البيت الذي فقدت فيه الذات الحماية والحميمية- وتأملات العزلة والتي تعبر النافذة التي منها تطلّ الذات على الماضي "البيت القديم" وما كان يوفّره من دفء نفسي واجتماعي تشترك في إنتاجه طبيعة الحياة المستقرة. وهذا ما جعل حركة التبادل بين المكنة تقوم على استبدال بيت الواقع (بيت المنفى والعزلة) ببيت أسسته الذاكرة واسترجعت من خلاله أمكنة الطفولة ولذلك حرص الشاعر على إبراز مختلف التفاصيل والمشاهد التي تطلّ عليها نافذة البيت القديم "الأم ، سوق يافا، دار أم سند..." كما يبدو أن استرجاع عالم الطفولة والألفة لا يقتصر على البيت فقط بل

---

1- محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 234-235

هو استرجاع متكامل يوسّع مفهوم المكان الأليف من البيت إلى القرية والمدينة والوطن، ولعلّ هذا ما يفسّر حضور مجتمع القرية من خلال صورة ومشاهدات النافذة فالقيسي"ينظر إلى شكل خاص من أشكال المكان نظرة استثناء تنطوي على جمالية خاصة في شعره يودّ التنبيه إليها في سيرته هي القرية ، يعترف أنها سجلت حضورا ووجودا إنسانيا في كثير من قصائده"[1].

تأملات البيت لا تتوقف عند الألفة والحميمية فهي تتسع إلى دائرة أكبر من القيم والمفاهيم التي تشكّل عالما يختلق من خلاله الشاعر قيم الانتماء والحماية والامتلاك،وكلّ ما يبعث المتعة في الحياة ويحقّق للذات نوعا من الإحساس بالوجود المستقر والآمن، ولذلك فإن صورة البيت وما يشملها من ذكريات الطفولة نوع من السفر بين المحدود واللامحدود، أو انه مفتاح " لعالم مضاعف ،للكون الموضوعي في كلّ أمديته وأوساعه وللعالم النفسي الكامن في أغوار الذات"[2].

بحث الذاكرة عن بيت الطفولة استعادة للحماية، وحين نتابع ما يسترجعه الشاعر من أمكنة تتعلّق بالبيت فإننا نلاحظ أن يركزعلى كلّ ما يوفر الحماية سواء تمثل ذلك في الحضور الإنساني " الأم ،الأب..." أو الأشياء التي تحيط البيت وتبعث فيه الإحساس بالطمأنينة. وبالإضافة إلى الأجزاء العليا يتذكّر القيسي صورة الجدران والأبواب ويتجه من خلالها إلى تصغير عوالمه وكأنه يريد أن يمتلكها إلى الأبد، وكأن خوف الفقد يجعله يحرص على استعادة أشيائه وأجزاء منزله وما ارتبط به من علاقات حميمية، كلّ هذه العناصر تتكثف وتحضر بوضوح في الذاكرة :

ومن طين هي الحيطان ، من تبن
ومن بصلٍ
ومن عرق النواطير
ونركض حولها في الصيف
نزيّنها بألوان الطباشير
ونرسم فوقها شجرا،
وأشكالا بلا معنى
خطوطا لا تقرُّ [3]

تذكّر تفاصيل الجدران ترتبط باستحضار كيفية بنائها ومصادر مادتها "الطين، القش"ويحرص الشاعر على التنبيه إلى أن طينتها من تربة القرية والوطن الذي سكنه في طفولته.هذا الحرص على التفاصيل يخفي عمق الإحساس بالفقد الذي يعانيه كما يعكس أيضا الحرص على تأكيد الانتماء إلى جذور محددة ونقية فكلّ ما في البيت من مكونات لا يذكرّ بالطفولة فقط بل إنه يجمع على جانب ذاكرة الطفولة ذاكرة الوطن. ودلالة الحماية والطمأنينة ترمز لها كل هذه المكونات. وتعزّز بتفاصيل صورة الباب المفتوح على الانتظار وهو انتظار يتوسّع لعودة الأب ولعودة الأنا إلى بيت الطفولة وساحات الوطن، يقول الشاعر:

1- محمد العامري . المغني الجوال . دراسات في تجربة محمد القيسي .ص:62
2- عبد الصمد زايد . المكان في الرواية العربية . ص: 347
3- محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 236- 237

في الليل الدامس ترتبط الأشياء
بصداقات غامضة،
والحيوات النائمة يوحّدها ما بين الحيوات النائمةِ
أزيز وخططٌ
لنهارات تبدأ في سحرِ العتمةِ
ولج أبي
والضيف على مبعدةٍ في الظل
يقظا كان، وكان الليل
يسترسل في ملكوت لا يجرحه شيءٌ
غيرُ صرير البابْ
جمّع بعض القهوة والخبز
وظلّ صرير الباب
يقرع خلف أبي،ظلّ الباب
وأنا أكبر حتى غابْ
ظِلّ أبي، والبابْ[1]

يتجاوزالخيال وصف العتبات المكانية، ويؤسس من خلال التضاد الحدي القائم في صورة الباب والنافذة والجدران ،بديلا يحوّل هذه العتبات إلى مفاهيم زمنية تتأسس على ترسيمة الليل والنهار باعتبارها نظاما ظاهراتيا يرتبط بالتجربة الشعرية والانفعالية. ومن مبدأ التعارض بين الليل والنهار فإن الذات في تأملاتها الشعرية تكشف عن مواقف متعارضة سلبيا وإيجابيا،" والتي هي عبارة عن موقف من الحركة غير الإرجاعية للزمن، ولذلك فإن الليل في الصورة " في الليل الدامس ترتبط الأشياء بصداقات غامضة" يمثل نموذجا نمطيا تغشاه العزلة والوحدة باعتبارها قوى مهيمنة، وعالما سفليا يعكس الوجه السلبي للمكان، لكن كيف يكون البيت سلبيا وهو يرتبط في الغالب بالألفة والحميمية والطمأنينة؟

أهمّ ملاحظة تكمن في الجانب الواقعي للتجربة، وإذا ما تذكرنا أن مكان التأملات هو بيت المنفى فمن المنطقي أن ترتبط صورة بيت المنفى بالليل. ولذلك يتحول هذا المشهد إلى صورة نهارية تتعارض مع الواقع، فالتأملات تستدعي صورة نمطية للنهار تتجاوز عتبة الظلمة والوحشة إلى عالم الضوء والعزلة ، وهنا يكون السحر حدّا فاصلا وبداية انتظار نهار جديد تغشاه اللفة والطمأنينة. ومن ثمّ فإن صورة الباب المفتوح وما يصاحبه من صرير يرتبط مباشرة بتجربة الانتظار وما يترافق معها من قلق . إن رمزية الباب المشرع وصوت الصرير وإن ارتبطت في ظاهرها بالجانب النفسي للذات الشاعرة، تحيل في أعماقها على محاولة استرجاع الزمن والمكان (زمن وبيت الطفولة)، حيث أن حضور صورة الأب المنُتظَر تكشف بوضوح عن الجانب الغائب في البيت فالشاعر يضيف إلى الألفة ممثلة بالأمومة البحث عن الطمأنينة والاستقرار والتي ترمز لها صورة الأب الغائب الذي طال انتظار عودته " وظلّ صرير الباب يقرع خلف أبي، ظلّ الباب وأنا أكبر حتى

1- محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 238- 239

غاب". ولذلك فإن تأملات الألفة تمحورت بشكل أساسي في صور بيت الطفولة وماتفرع عنها من أمكنة رمزت إلى موضوع الألفة والحنين لأماكن الطفولة، ومن ثمّ فإن صور القرية والمدينة في الشعر الفلسطيني تعدّ من متمّمات هذا الموضوع، غير أن رمزية البيت تظلّ من أهمّ النماذج في جماليات الألفة، يقول نحمد القيسي :

الماءُ أول الحنين إليك ، أول هذه الحمى
وأوّلُ ما تقولُ طفولتي: بركٌ بباب الدار،
غيمُ الساحل المدرار، مزراب على الحوشِ
الوسيعِ، جرار حمدة قرب بيت التبن، عينُ
النبعِ...
هل ظلَّ لي ماء ودارْ
هل ظل مزرابٌ على سطح، وهل غيمي
هنا غيمي وهل ظلت طريق العين ظلّتْ
نفسها عندي طريقَ العين، هل تحكي الجرارْ
عن طينها المنثور ، أين غدًا [1]

إن الحميمية التي تولّدها استرجاعات صورة البيت وذاكرة الطفولة لا تنقطع عن واقع التجربة بالنظر إلى أن تأملات الألفة قد انبعثت من واقع العزلة إذ أن المنفى والبعد عن أماكن الطفولة يظلّ من المثيرات الرئيسية التي وجهت هذه التأملات . ومن ثمّ فإن صورة الماء "الماء أول الحنين إليك" من العناصر المكانية الهامة التي تربط الحياة بالمكان، فكانت فكرة الميلاد والوجود في الحياة من أهم مداخل الحنين للبيت الأليف، إذ من خلالها يستعيد الخيال الصورة النمطية للبيت أو فكرة الميلاد الأول، ولذلك فهو يترافق مع كل ما يرتبط بالألفة وما يعيد في الذاكرة مشاهد الطفولة.

وهنا تتجاوز الصورة ألفة المكان إلى تفصيلات الأشياء المرتبطة به إذ يصبح كل شيء في الدار من العناصر التي تحتفظ بجانب إنساني أليف لأنها أشياء مرّت عليها لمسة أو نظرة الأم. فالشاعر يسمّي تلك الأشياء وكأنه يريد استعادتها أو إعادة تجسيدها في واقعه، وبدء من اسم الأم" حمدة" تتلاحق المسميات التي احتواها بيت الطفولة "المزاريب الطريق المؤدية، عين الماء، بيت التبن، الجرار..." وإذ لا يكتفي الشاعر بالبيت فإنه يمتدّ بالذاكرة إلى ما كان في محيط البيت من تفاصيل نكأنه أراد أن يجمع كل الأمكنة ويجعل منها امتدادا لصورة الأم وما ترمز إليه من ألفة وحنين وهو بذلك يحاول استعادة الفرح " في أشياء مألوفة للغاية هي امتداد للمكان الحميم"[2] .

تأملات الألفة لا تخرج عن كونها ظاهرة من ظواهر الذات التي ارتبطت بعلاقة الإنسان بأمكنته ، ومن ثمّ كانت الرؤيا والذاكرة من المرجعيات الأساسية لخيال الشعراء عند استرجاع صورة البيت في القصيدة ، ورغم تعدد النماذج والتجارب فإن بيت الطفولة بقي نموذجا مكانيا لاستعادة الماضي كما أنه مظهرا نفسيا معقدا يجمع بين الألفة والعزلة. فالبيت المستعاد لحظة التجربة الشعرية يتجاوز طبيعة الانتماء للماضي أو للذاكرة، ليكتسب نوعا من الحض ور المتخيل الذي تنتجه أحلام اليقظة وتجعل منه صورة بيت حقيقي تستشعر فيه الذات سعادة

1- محمد القيسي.الأعمال الشعرية ج2. ص 342-343
2- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:182 (بتصرف)

الطفولة والشعور بالحماية .
صورة البيت المستعادة بناء لعالم متخيل متعدد الإحالات كما تدخل في محيط متفاعل يجدّد الماضي بما تقدّمه الصورة الشعرية من جديد لأن ذاكرة البيت المستعاد "تجمّد الماضي وتضعنا وجها لوجه أمام نوع من الجدة [1]، وفي التجربة الشعرية التي يعيد فيها الخيال تركيب صورة البيت نكون أمام تجربة شعرية جديدة بحيث "يقدّم الكلام الشعري تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان ، ومن ثم تولد صورة غير معيشة من قبل وتدعو الآخر ليعيشها"[2] باعتبارها موضوعا شعريا تأمليا يجعل قضية الألفة أو البيت في جوهره موضوعا إنسانيا يسترجع مكانا تنتسب إليه الذات ويحرّك قيما متداخلة تجعل من قراءة البيت " استرجاعا لمكان ينتسب إلى الماضي[3] . ومن ثمّ لم تكن صورة البيت في الشعر الفلسطيني ركاما من الأشياء والمكوّنات الفزياء أي أن الشعراء لم يتابعوا تفاصيل الموجودات الحسية للبيت بل شكّلت صورته فضاء متكاملا ركّز على الجانب النفسي وعكست قيم الألفة، فكانت عناصر البيوت والمنازل نموذجا لقيم الألفة وأبرزت التأثير المتبادل بين البيت والإنسان فكانت انعكاسا للحياة الداخلية للذات الشاعرة أو كما قال ويليك :" البيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"[4]

### 3-2 السجن وشاعرية العزلة

ارتبطت تأملات العزلة بأنواع مختلفة من الأمكنة، لكن تحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان لوحده بهذا النوع من التأملات إذ أنها تأملات تنبعث من الشعور بالوحدة وهذا ما قد يحدث في أي مكان. ولذلك فإن التركيز على السجن يجد مبرره في علاقة هذا المكان بالتجربة الشعرية الفلسطينية حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة والمعايشة أو بطرق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الفلسطيني في ضوء واقعه التاريخي والسياسي.

وتبعا لذلك فإنه من غير المفاجئ أن"يحتل شعر السجون مساحة واسعة من تاريخ الأدب العربي في الأرض المحتلة ولعل هذا هو ما جعل شاعرا مثل محمود درويش يعجب بشاعر عربي قديم عبر عن تجربة مماثلة هو أبو فراس الحمداني، فنلاحظ مثلا أن القسم الأكبر من ديوان عاشق من فلسطين كتب في السجن كما كتب آخر الليل بعد فترة قصيرة من خروج الشاعر من السجن بعد حرب حزيران وكتب سميح القاسم ديوانه "دخان البراكين" في الفترة نفسها وهناك أكثر من قصيدة لتوفيق زياد كتبت في السجن"[5].

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأمثلة المعاناة النفسية التي صاحبت الشاعر في موضوعاته المختلفة إذ أن حالة النفي والحصار والإحساس بالعزلة المفروضة عليه جعلته يجد في تأملات العزلة متنفسا للحرية والتواصل وخروجا ممكنا من عالم معتم وضيق إلى عالم مضيء وواسع وقد عبر محمود درويش عن هذا الإحساس في أكثر من مناسبة، حيث يقول

1- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 35
2- العربي الذهبي. شعريات المتخيل. ص: 189
3- غاستون باشلار. جماليات المكان. ص: 43
4- وارين و ويليك. نظرية الأدب تـ: محيي الدين صبحي. دمشق . 1972ص: 288
5- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص : 258

في إحدى تصريحاته:" الإحساس حتى النخاع بالحصار، والحصار ليس فكرة ذاتية اخترعتها ،وليس وهما يأمرني. إنه واقع يعيشه شعبي وعندما أكشف نفسيتي المحاصرة أكشف في الوقت ذاته نفسية شعبي"[1] .

ولذلك فإن التركيز على تأملات العزلة يواصل متابعة المستويات المختلفة لجماليات المكان، من حيث كون التأمل في فضاء السجن نوعا من التركيب الجدلي القائم على المفارقة بين عالم مغلق وآخر مفتوح وعلى المستوى النفسي جدل بين الداخل والخارج. كما أن صورة السجن وإن أشارت في أحيان كثيرة إلى طبيعة هذا المكان وما يترافق معه من أصوات وأشياء. فإنها تجاوزته بتأملات العزلة إلى إنتاج أمكنة بديلة حوّلت الضيق والمحدود واسعا لا محدودا.

يتّجه تامل العزلة إلى مقاومة نفسية للعزلة والحدة في حدّ ذاتها ولذلك كثيرا ما يلتفت خيال الشاعر إلى المكان المغلق وما يحيطه من جدران وأبواب موصدة دونه، يجعل من تأملاته مفتاح هذه العوالم المظلمة ومعبرا يتجاوز به ما يفصله عن عالمه الحر، ووفق هذا التصور فإن الخيل الشعري ينتج عالما داخليا تلجأ إليه الذات وتستشعر فيه ما ينهي الانقطاع عن العالم الخارجي من تأملات وأحلام، يقول درويش:

هو الباب ما خلفه جنة القلب،أشياؤنا–كل شيء لنا– تتماهى.
وباب هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية ، باب يهذّب أيلول.
باب يعيد الحقول إلى أول القمح. لا باب للباب لكنني أستطيع
الدخول إلى خارجي عاشقا ما أراهُ وما لا أراه. أفي الأرض هذا
الدلال وهذا الجمالُ ولا باب للباب؟ زنزانتي لا تضيء سوى
داخلي.. وسلام عليّ، سلام على حائط الصوت. ألّفتُ عشر
قصائدَ في مدح حريتي ههنا أو هناك. أحبُّ فُتات السماء التي تتسلل
من كوّة السجن مترا من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي
الصغيرة..رائحة البنّ في ثوبها حين ينفتح باب النهار لسرب
الدجاج. أحب الطبيعة بين الخريف وبين الشتاء ...[2]

يلتقط الخيال صورة الزنزانة ويجعل من بابها الموصد رمزا يفتتح به عالمه الداخلي ويعيد اكتشاف الخارج. ورمزية الباب لا ترتبط بأشياء وموجودات السجن فحسب بل إنه يختزل كل التفاصيل المتعلقة بهذه العتبة المكانية، فهي في بعدها الواقعي مكان الدخول إلى عالم السجن وفي هذه الحالة يربطه الخيال الشعري بكلّ ما يمكن تصوره من أصوات وحركات وأحدث ولا بدّ للذاكرة أن تحتفظ بصورة الإغلاق وحركة وصوت الإقفال المصاحبة لتلك اللحظة، ولنا أن نتصور ما يحدثه ذلك على المستوى النفسي ، فصورة الزنزانة والباب وما يرد فيها من إشارات رمزية " باب ، لا تضيء، داخل، متر من الضوء .." هي في ظاهرها صورة لواقع المكان ركّز فيه الشاعر على صورة الباب باعتباره " باب الحكاية " أي اختصار التفاصيل إلى الحدّ الأدنى واقتصاد اللغة بحيث تقوم صورة الباب باختزال التفاصيل " ولعل أبرز رموز السجن باعتباره مكانا للإقامة الجبرية شديد الانغلاق

---

1– محمود درويش. شيء عن الوطن. 339

2– محمود درويش. الديوان ج2. ص: 253

هي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب، والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل[1].

ومن اللافت أن صورة الباب ركّزت على مفهوم الداخل والخارج من منظور واقعي وهو ما يعيد فكرة النمذجة للمكان وتصنيفها القائم على المفارقة بين السلبي والإيجابي، كما أن هذه النمذجة لا تحافظ على نفس القيم فليس كل خارج إيجابي كما لا يمكن أن يكن الداخل سلبيا مطلقا. حيث أن واقعية المشهد –داخل وخارج الزنزانة يجعل الداخل سلبيا والعكس بالنسبة لقيمة الخارج، غير أن تأملات العزلة تقلب هذا التصنيف حيث يتحول المشهد في الصورة الشعرية إلى نقيضه عندما ينقل الخيال صورة الزنزانة أو السجن إلى الداخل وتصبح مكانا للتأملات، وهنا يكتسب الداخل قيمة إيجابية إذ تنتقل الذات إلى عالمها الحر ومن هنا فإن "ثنائية الداخل والخارج هي القاعدة التي تنهض عليها التصورات الميسرة لأداء معاني السلب والإيجاب"[2]، وهي كذلك حركة نفسية داخلية تنتقل بواسطتها الذات من حالة إلى نقيضها وهو ما يحدث عندما تتحوّل العزلة إلى ألفة، فمن ظلمة الزنزانة وضيقها ووحشتها تنتقل الذات إلى فضاءات الألفة والحرية وتستعيد ما يحقق تواصلها بالخارج وكلّ ذلك يبدأ في الصورة الشعرية من "باب الكناية" وما يرمز إليه من عتبة تقوم بالدور الإيجابي.

إن صورة "باب الكناية ، باب الحكاية" تؤسس في النص بداية لسلسة من البنيات الجدلية المؤسسة على ثنائية الداخل/الخارج كقاعدة عامة ، وهو ما يجعل صور المكان بعدها تنسجم فيما بينها لتبقى على نفس النظام . ففي مقابل الصورة الواقعية للسجن ينتج الخيال صورا مناقضة لهذا الواقع، وفي مكان العزلة والوحشة تولد الألفة وما يصاحبها من أحلام يقظة تحوّل ضيق المكان فسحة " لكنني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقا مأراه وما لا أراه" فهذا التصور تكرار وإعادة لجدل الداخل والخارج، الذي يطلّ منه الخيال على المكان الأليف القائم في الذات ومنه يبدأ تحويل الأمكنة وتبديل قيمها من السلبية إلى الإيجابية "أفي الأرض هذا الدلال وهذا الجمال". كما يتحول ظلام الزنزانة نورا يضيء الداخل " زنزانتي لا تضيء إلا داخلي" لتستعيد الذات طمأنينتها مباشرة بعد إضاءة الداخل " وسلام عليّ " . يرتقي الخيال بالمكان إلى مستويات أكثر عمقا في التأملية، ويتجاوز الوصف المباشر لواقع الذات في السجن أو لطبيعة المكان في حدّ ذاته.

وهنا يتحولّ مكان العزلة إلى أليف في الداخل بما تستدعيه التأملات وأحلام اليقظة فتستحضر الحرية والسلام وتتحول بقع الضوء التي تخترق العتمة إلى نور كوني مفتوح على السماء، كما تستبدل روائح السجن برائحة البن وأشياء الأم . فكل شيء يتحول في الداخل ويتحرك إلى نوع من المطلق الذي لا تحدّ من آفاقه حدود الزنزانة، وينتهي إلى تأكيد الوجود بتجاوز كل المواقف.فبين الهنا والهناك " حريتي ههنا أو هناك" ينتقل الشاعر إلى محاولة الاقتراب من ذاته ووجوده في عالمه الداخلي عبر نوع من الارتقاء بالذات "في مملكة الخيال[3]والتي جعل منها عالمه البديل .

---

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 58

2- غاستون باشلار جماليات المكان. ص: 192

3- المرجع نفسه . ص: 193

وضمن هذا التصور تتجه تأملات العزلة عند قراءة نصوص السجن إلى البحث عن عوالم بديلة تتجاوز العزلة إلى البحث عن الحميمية والألفة، وتكون بذلك وحدة السجن أو الزنزانة من أهم المثيرات التي تحقّز التأملات إلى اختلاق مكان اللفة في الداخل. وفي نصوص متقاربة تركز صورة السجن على بعض تفاصيل اليومي ، لعله يجد فيها بعض المشاركة والحميمية يقول درويش:

صدى راجع. شارع واسع في الصدى
خطى تتبادل صوت السعال وتدنو
من الباب شيئا فشيئا، وتنأى،
عن الباب. ثمة أهل يزوروننا
غدا ، في خميس الزيارات. ثمة ظلّ
لنا في الممر. وشمس لنا في سلال
الفواكه. ثمّة أم تعاتب سجّاننا:
لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا
شقيّ.....
زنزانتي اتسعت سنتمترات لصوت الحمامة: طيري
إلى حلب، يا حمامة ، طيري بروميتي
واحملي لابن عمي سلامي
صدى. [1]

يتحول السجن فضاء للذات تتحرك فيه بين المشاهدات الواقعية والتأملات المغرقة في أحلام الوحدة، تنقل الصورة مشهد الحركة وتفاصيل وقع الخطى والزيارة . فالسجن في هذا الموقف يبقى مجرد مشهد للمكان وما يحدث داخله من إشارات إلى مواعيد الزيارات وحياة روتينية في يوميات السجين التي لا تلتقط من الأصوات إلا وقع الخطى وتبادل السعال. وإلى جانب هذا الوعي بحقيقة السجن فإن التأملات الشعرية تتجه نحو تجاوز الواقع الوصفي للمكان فتخلص إلى استدعاء شخصية أبي فراس باعتباره مشاركا في نفس التجربة، وهكذا يصبح عالم السجن باعثا على تغيير الأبعاد وخلق فضاء اتصال يحاور الأشياء والأحداث ويستدعي تفاصيل خارج السجن :

وزنزانتي اتسعت في الصدى شرفة
كثوب الفتاة التي رافقتني سدى
إلى شرفات القطار ، وقالت : أبي
لا يحبّك.أمي تحبك .فاحذر سدوم غدا
ولا تنتظرني. صباح الخميس.
أحبّ الكثافة حين تُخبِّئ في سجنها
حركات المعاني ،وتتركني جسدا
يتذكّر غاباته وحده ... للصدى غرفة
كزنزانتي هذه : غرفة للكلام مع النفس

---

1-محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيدا. ص: 104

زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدا
يشاركني قهوتي في الصباح ،ولا مقعدا
يشاركني عزلتي في المساء ،ولا مشهدا
أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى .[1]

المعاناة والوحدة تفرض على السجين أن يختلق عالمه الخاص، فالذاكرة هنا تسترجع ما أمكنها من أحداث لتتجاوزانغلاق الفضاء السجني،وتحول الضيق والعزلة إلى شرفات للتأمل يتطلع من خلالها الشاعر إلى ماضيه وأماكن حريته، فالزنزانة التي اتسعت لتأملات الشاعر اتسعت كذلك إلى شذرات من حياته خارج السجن، ويسترجع تفاصيل الحديث الذي دار بينه وبين فتاته.ورغم كون الحوار المستعاد لا يضيف في دلالات النص سوى تفاصيل إضافية غير أن في ذلك دلالة على محاولة الذات تجاوز المعاناة النفسية وقهر الوحدة بخلق فضاء حميمي داخلي. وهكذا تحتمل الزنزانة صورا إضافية تبدأ بتبديل التسمية بحيث تصبح غرفة للكلام مع النفس. وهذا الحوار الداخلي لا يكتمل إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى إحساس الوحدة والشعور بالعزلة لأنها الحالة الواقعية التي يسعى للخلاص منها .

على مستوى صورة السجن أو الزنزانة فإنها،بالإضافة إلى الأبعاد النفسية المختلفة تبقي على نوع من التصوير المتداخل للمكان فهو بين ضيق واتساع وظلام ونوروعزلةوألفة.إذ كثيراما تجمع النصوص بين هذه الصور المتعارضة وكأنها انعكاس للحالة النفسية المتقلبة وما يصاحبها من انفعالات متضاربة، يقول الشاعر:

زنزانتي
جحر جفته الشمس
والفجر المندّى والهواء
زنزانتي بيت الإباء
لا تحزني ياأم أطفالي [2]

صورة المكان لا تستقر على حال، بل إنها تتغير بتغير نفسية السجين،فهي في بعدها الواقعي"جحرمظلم" لكنها سرعان ما تعدل عن هذا الحال لتصبح الزنزانة بيتا " زنزانتي بيت الإباء" إن مكان العزلة سواء أكان سجنا أم زنزانة يظل يرتبط بالحالة النفسية وما يصاحبها من تغيرات تحاول مقاومة التأثير السلبي للوحدة على الذات، يقول الشاعر:

والقيد في السجن لا يغلب السجناء
إذا لم يصل للجنان
وأخطر ما في السجون
انتقال ظلام الزمان الممل لعقل السجين [3]

يلخص السطر الأخير الفكرة حول ما يمكن أن يواجهه الإنسان في السجن، وما يُستوقف عنده هنا " جملة ظلام الزمان الممل وقد جسّم الشاعر الزمان وجعل له ظلاما مملا، فالظلام حاضر المكان الذي يقبع فيه السجين سواء أكان زنزانة أم غرفة سجن ...هذا الظلام المكاني

---

1-محمود درويش . لماذا تركت الحصان وحيدا. ص: 105

2-جمال قعوار.قصائد من مسيرة العشق. الناصرة. 2000.ص: 281

3- المتوكل طه . رغوة السؤال . ص: 82

الممل القاتل يغدو صفة للزمان المرفوض في تأثيره وانتقاله إلى عقل السجين ونفسه فتصاب بالظلمة التي ينثرها انغلاق الحاضر"[1].

تمتد التفاصيل التي تتابع طبيعة المكان وخصوصية العلاقة فيه بين الإنسان وسجنه إلى كل ما يمكن أن يدخل في طبيعة الحياة اليومية بما في ذلك متابعة تعاقب الليل والنهار وغيرها من التفاصيل، لأن أجواء الوحدة تجعل الشاعر يلتفت إلى كل الأشياء محاولا استنطاقها أو محاورتها ، فهو يجد في الليل ملاذا ومعبرا به يحلم ويتخيل ويصنع عالمه، يقول المتوكل طه:

وليل السجين حديث يطول عن الانتفاضة
والبيت
والعشق
والسجن
والخبز
وشوشة مع صديق
تفاصيل حادثة قد جرت عن قريب [2]

يتسع ليل السجين لأحلامه، كما يحفل بالحديث الخافت الذي يحاول تذكر أو تبادل أخبار الخارج فالبيت والعشق والخبز أشياء يحرم منها ولذلك يتذكرها ويكرر الحديث عنها، بل إنه في ليله يحاول إعادة ترتيب زمانه ومكانه الداخلي ولذلك غالبا ما يرحل بفكره خارج المكان: يقول المتوكل طه :

وليل السجين إعادة ترتيب كل الدقائق
إخضاع ما قد مضى للسؤال
ارتخاء
دعاء
هدوء
ورحلة فكر عميق
ورسم حدود الزمان الذي
سوف يتلو الخروج من السجن
أحلام صحو تعوض ما قد تطاير منا
وما ينقص الكف والقلب والعين
ذكرة تشعّ بقنديلها [3]

يركز الشاعر على أثر المكان (السجن ) على نفسية السجين، فهو يمضي ليله في حلم اليقظة يستعيد الذكرى ويسائل الماضي " ليل السجين إعادة ترتيب كل الدقائق " بل إنه يرتبط بالمستقبل ويحاول اكتشاف الحياة خارج السجن، " فلم يكن ليل السجين نائما، كان يغرق في بحر من الأحلام والهواجس والصور، كان يشرع نافذة الذكريات على الماضي ويستكمل

---

1- فايز أبو شمالة. السجن في الشعر الفلسطيني 1967-2001 . ص: 216
2- المتوكل طه . رغوة السؤال . 87
3- المتوكل طه. رغوة السؤال. ص: 231

بالخيال ما ينقص حياته خلف الأسوار"[1]. ولا يكتفي بالذاكرة لا سترجاع أماكنه، إذ أن الشاعر المجرّب لحياة السجن يجعل من الحلم وسيلته للتخلص من السجن وليله هوالزمن الأنسب ليرحل بعيدا عن هذه العزلة :

وكل السجون تسافر في الليل

خلف الجدار

.... وتحلم بالصبح[2]

السجون المسافرة ليلا تتحرك بأحلام السجناء "فالمقصود بكل السجون كل السجناء دون استثناء يخرجون من السجن لمجرد وضع رؤوسهم على المخدة"[3]. وهنانعثرعل امتداد للسجن باعتباره مكانا للحلم فالسجين موجود داخل السجن وخارجه في ذات الوقت، وإذا كان مكانا لتقييد حرية الجسد فإن انتصار الذات على هذا الوضع بإعادة التوازن للنفس بالحلم وهنا يحول السجن من "مكان للألم إلى مكان للحلم والحرية الروحية"[4]. وإذا كانت كل السجون تسافر فمعنى ذلك أن السجن سجن للجسد فقط .

وما يميزعالم السجن ارتباطه بواقع هذا العالم ومتابعة التفاصيل والمشاهد اليومية التي ميزت طبيعة الحياة فيه وأثرها على الذات ولذلك فقد زاوج الشعراء بين تفاصيل الخارج والداخل ليعبروا "عن حركة النفس الداخلية وهي تواجه مثل هذا الحدث المتكرر،وعن التحولات الروحية التي تصبح معها الأشياء ذات طعم جديد"[5] يقول درويش :

تغير عنوان بيتي وموعد أكلي ومقدار تبغي تغير

ولون ثيابي ، ووجهي وشكلي وحتى القمر

عزيز علي هنا صار أحلى وأكبر

ورائحة الأرض عطر وطعم الطبيعة سكر

كأني على سطح بيتي القديم

ونجم جديد.....بعيني تسمر [6]

يقف الشاعر على عالم سجنه ودون إغراق في التأمل يتعرف إلى أن القيم تتبدل داخل هذا العالم وأن "السجن عالم آخر تتقلب فيه القيم،وتتغير أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران تنعدم إرادة السجين في أن يجعل منها ثلاثة"[7]، وأمام هذا التبدل فإن الأشياء والروائح تكتسب أبعادا جديدة تسعى من خلالها الذات إلى إضفاء كل ما هو إيجابي على عالم الخارج ،إذ أن ذلك العالم عندما يطلّ عليه الخيال من مكان ضيق يتصوره وفق حالة شعورية مفارقة"[8].وبهذا التصورفإن السجن يكف عن كونه

---

1- فايز أبو شمالة . السجن في الشعر الفلسطيني. 231

2- المتوكل طه . رغوة السؤال. ص:231

3- فايز أبو شمالة. السجن في الشعر الفلسطيني، ص: 232

4- حسن نجمي: شعرية الفضاء . 151

5- خالد علي مصطفى. الشعر الفلسطيني الحديث. ص : 258

6- محمود درويش .الديوان ج1 . ص: 14

7- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص:60

8- المرجع مفسه. 61

مكان ذا أبعاد ومقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته وسيتحول إلى فضاء مخصوص ينهض على أنقاض العالم الخارجي المألوف"[1]، وهنا فإن فضاء السجن يحمل معان تنتجها تأملات العزلة ،ويصبح للمكان تصور خاص يستدعي الألفة بديلا للعزلة ، والحميمية بدل الوحشة، يقول درويش:

أرى ما أريد من الحرب .. إني أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا
وآباءنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عيني :
إن البلاد التي بين كفي من صنع كفّي
أرى ما أريد من السجن : أيام زهرة
مضت من هنا كي تدلّ غريبين فيّ
على مقعد في الحديقة، أغمض عيني
ما أوسع الأرض ، ما أجمل الأرض من ثقب إبرة[2]

تقوم الرؤيا على مجموعة مكونات تعكس طبيعة العلاقة بين الذات والمكان ومكوناته التاريخية" فعندما تأتي كلمة"الحرب" تشتعل تلقائيا خطابية اللغة وذاكرة الصيغ فيها، لكن المرئي بعدها يكسر هذا التوقع إذ يتمثّل وعي تاريخي مستقر يعرض الزمان على مرآة المكان فالأجداد يعصرون النبع ليصب في حجر اخضر لا بدّ أنه حجر الانتفاضة، وتحتدم سلسلة توريث المياه فتنقطع عند جيل المتكلمين، ويكون جفاف المياه إيذانا باشتعال لا ينطفئ، لكنه عندما يغمض عينيه ما ذا يرى ؟ يجد واقعه العبثي لا يملك من المكان سوى مايقبض بكفيه من فراغ، ما يصنعه ينحصر في مسافة بين إصبعيه"[3]. ويستمر الشاعر في رؤاه ليستحضر صورة السجن، فيحيله "إلى عالم بالغ التركيز، فعمره إلى أيام تصبح ذرة وتتشطر ذاته إلى غريبين يجلسان في مكان عام بانفصام سافر. وعندما يغمض عينيه تتراءى له أفدح التناقضات واقعا معيشا تتلخص في سعة الأرض كلّها في ثقب إبرة .[4]

تأملات العزلة قد تتحوّل إلى متابعة اليومي ونقل تفاصيل الزمن والمكان وما يتيحه هذا العالم المغلق من أحداث، فكل شيء أو وصف يشارك الشاعر محنته ويرى من خلاله تجربته، بما في ذلك سجانه الذي يرى فيه سجينا مثله يقول المتوكل طه :

يبقى جالسا في ردهة السجن
يرى مفتاحه سرّا ويمضي
يلعن الباب كابوس القطارات التي قالت له:
عدْ، ذات يوم من ثلوج الغاز للسمن ..وعادْ
أيم عدنا،يسأل المفتاح
يسأل المفتاح في صمت الضحى: عدنا لتلفانا بحار
في بحار ثم أرض لم أر فيها شجيرات من الشهد
وأين الشمس تأتي من حليب الأنبياء..

---

1- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 61
2- محمود درويش. الديوان ج 2. ص: 382
3- صلاح فضل . أساليب الشعرية . ص: 181
4 - المرجع نفسه . ص: 181

ويدٌ تعبث بالمفتاح ..لو أني أعود الآن للثلج وأمي ..
مضى يلعن باب السجن واليوم الذي قالوا له عدْ
فيه للسمن وعادْ [1]

صورة السجان تتحول إلى جزء من طبيعة الحياة في السجن،فلا يرى فيه الشاعر إلا سجينا مثله مكبّلا بأفكار من وعده بالعودة إلى أرض العسل، ويركّز الشاعر على الملمح النفسي لسجانه فيبدو شخصية قلقة مظطربة غير مقتنعة بما يرى نفسه عليه . ولذلك فهو مثل السجين يرقب الوقت ويلعن السجن لأنه يعزله عن عالمه وأحلامه. فالشاعر والسجان يعيشان نفس العالم، كما يمارسان تأملات متقاربة، فكلاهما يحلم بعالم الخارج ويمني نفسه باقتراب موعد الخروج، وما دام الانتظار متواصلا فإن التأملات والأحلام هي الفضاء الذي يمكنهما من رؤيا عالم أفضل.

أنواع التأملات المختلفة ،أحلام اليقظة وتأملات الألفة والعزلة تغذي مبحث المكان في القصيدة بنوع من الأمكنة الخفية التي تنتجها التأملات وما تنهض به التجربة الشعرية من رؤى. وهي إنتاج لأمكنة خفية في القصيدة لأنها ارتبطت بموضوعات اللجوء والحماية والتي شكلت مجالا واسعا في الشعر الفلسطيني المعاصر. لأنه شعر ارتبط بالمكان وبقصة البحث عن فضاء حر .

---

1- المتوكل طه.الأعمال الشعرية. ص: 397.

## خـــــاتمـــة

ظاهرة المكان في الشعر الفلسطيني الحديث ظاهرة لها أسبابها التاريخية والسياسية والإنسانية وأخيرا الجمالية، وعند استعراض مراحل هذا الشعر لاحظنا أنه تمحور حول أرضه واستلهم من خلالها موضوعاته الشعرية وجماليات الأمكنة حيث حفلت القصيدة بصورة المكان فكان لها وطنا خلفيا تجلى في شتى أنواع المشاهدات والتأملات، مما جعل القصيدة الفلسطينية قصيدة مكان بامتياز ومن هذه المقدمة العامة نلخص ملامح جمالية المكان وأبعاده الدلالية في القضايا التالية:

1- فمن حيث المتابعة التاريخية لظاهرة المكان في الشعر الفلسطيني نلاحظ أن المدونات الشعرية المختلفة قد ارتبطت بموضوعة المكان فشكلته في صور متنوعة تعقبت المراحل والأحداث التاريخية المختلفة، حيث أصبح المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص، استلهم الشعراء مظاهره الحسية والخفية،وجعله أرضا خلفية للقصيدة، فكانت بدورها وطنا وعالما أقام الشاعر بين تأملاته.

- هذا السياق التاريخي الذي ولد فيه الشعر الفلسطيني الحديث جعله لا ينقطع عن ذاكرة الأرض، حيث أن هذا الشعر احتفظ في مخياله بذاكرة الأرض جماليا وموضوعاتيا والتزم بها على مرّ أجياله، ومن ثم كانت جمالية المكان أحد أوجه الالتزام بموضوعة الأرض/ الوطن في الحركة الشعرية الفلسطينية طوال مسيرتها،وهوالتزام يبرره الارتباط الحتمي بالعناصر المكانية باعتبارها بعدا جماليا وعنصرا من عناصر الهوية.

2- إن القصيدة الفلسطينية التي تطورت بعد السبعينيات داخل فلسطين أو في المنفى - وفي ظل الواقع التاريخي والسياسي المرتبط بالقضية الفلسطينية- كان لا بدّ وأن تتأثر بزمانها ومكانها وتنخرط بموضوعات المقاومة والانتفاضة وحلم الدولة المستقلة وإلى جانب ذلك كان عليها أن تحافظ على جمالية النص دون أن تتحول إلى خطاب سياسي سطحي، وبين هذا وذاك ظلّ النص الشعري محافظا على علاقته بالمكان وجمالياته سواء في ذلك النص الذي ولد داخل الأرض المحتلة أو الذي أبدعه شعراء المنفى.

3- ومن أهمّ السمات التي ربطت النص الشعر بالمكان اهتمام الخطاب بالذاكرة والتراث بمرجعياته المتعددة والمتنوعة، حيث تحولت هذه المرجعية إلى أقنعة ورموز عامة وظفها الشعراء كلٌّ حسب اتجاهه وهدفه، ومن أهمّ النماذج في هذا الصدد ماقدمه الشعر من صور للأرض ارتبطت برموز الأمومة والخصب، وبتوظيف المكان الأندلسي كرمز للفردوس المفقود أو توظيف الشخصية التاريخية المرتبطة بقضايا الأرض والعودة والبحث عن المكان

فحضور المكان في الشعر الفلسطيني استلهم فيه الشاعر التجربة التاريخية باعتبارها تجربة شعرية يتداخل على مستواها التاريخي بالسياسي والشعري، وفي تجارب قريبة منها على سبيل المثال يستلهم شاعر المنفى محمد القيسي الملحمة الشعبية لسيرة عنترة ابن شداد حيث في مطولته "مجنون عبس" تتقاطع شخصية عنترة الثائر والمنفي مع موضوع البحث عن هوية ووطن وهو وجه التماثل المعاصر الذي يلتقي فيه الشاعر الفلسطيني مع هذا القناع النموذج. وعبر هذه المماثلة تتجه تجربة القيسي مع عنترة إلى بلورة رؤيا شعرية تكشف واقع التمزق العربي والاجتماعي والذي يحاول المغني الجوال استيعابه فيربطه بالقضية الأم

وضياع الأرض ومن ثمّ ضياع وتيه الإنسان الفلسطيني في المنافي. وكذلك فعل الشاعر المتوكل طه في مطولته "الخروج إلى الحمراء، ومحمود درويش في كثير من نصوصه.

5 – لقد استندت مسألة المكان في الشعر الفلسطيني،على خلفية الأرض/الوطن باعتبارها مسألة مصيرية على المستوى الفردي والجماعي، ولذلك كانت على مستوى النص الشعري نوعا من البحث عن وجود حر في المكان، وأول مظاهر هذه الحرية المُمَارسة على مستوى الصورة تتمثل في حضور المكان باعتباره علامة لغوية اكتسبت هذه الخلفية، فتنوع حضورها في نسيج متداخل من الحقول اللغوية التي كان لها تميزها الفني والفكري، من خلال تفاعلها مع بقية الأشياء التي تتحول بفعل وجودها في المكان إلى جزء منه، وأهم مظاهر استرجاع المكان اعتماد الخيال الشعري على الذاكرة بمختلف ارتباطاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية وحّدت الموضوع الشعري بقضايا الأرض باعتبارها موضوعا شعريا وذاكرة فردية وجماعية ، كما أن صور المكان سواء أكانت ذات المرجعية الدينية أو التاريخية أو الجغرافية تعدّ شكلا من التشبث بالهوية وبالانتماء للذاكرة الجماعية.

6 – إن إحساس الفقد الذي رافق تجربة المكان في الشعر،ومن هذا التصور، نسج العلاقات المكانية في مستوى النص على جدليات ثنائية تعكس علاقات لاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج، وهي تتحول في القصيدة إلى نوع من إعادة إنتاج العلاقات الإنسانية، والتساؤل حول وجود الإنسان خارج المكان، فالشاعر يستبدل نظام الواقع المكاني بنظام آخر ينتجه النص، حيث يقيم عالمه الخاص بتماهي الأشياء وإعادة تركيب العلاقات، ورغم ما تشير إليه الكلمات من أشياء وعناصر مكانية، إلا أنها تأخذ شكلها وهويتها من عنصر الحركة، وتتواصل داخل عالم بديل غير مرئي يقيم في القصيدة.

وضمن هذا التصور فالمكان الفني ليس مجرد صورة جامدة أو تسمية اعتباطية، بل هو تفاعل بين معطيات جمالية ومفاهيم مختلفة تقدّم أنساقا ثقافية وتحوّل عالم الأمكنة إلى عالم دلالي يؤثر في إنتاج المعنى ومضاعفته لأنه يتحول في النص إلى بنى وعلامات تساهم في توجيه قراءة وتلقي المكان في النص ، ومن ثم تتحول لغة المكان إلى سلسة قيم، غير أنها لا ترد في النص منعزلة عن سياقاتها وأنساقها الاجتماعية، إذ تحول النص إلى آلية لإنتاج المكان تزيد الإحساس بوجوده وجماليته.

7– أما بالنسبة لمظاهر حضور بنية المكان في الخطاب الشعري الفلسطيني ومن خلال استقراء مختلف نصوص المدونات الشعرية والتي ركّزت الدراسة على عينات منها، فإنها تمظهرت في مستوين من الحضور :

– مباشر ونعني به الحقول اللغوية والصور التي تناولت الجغرافيا الشعرية على مختلف أنواعها ممثلة في صور المناظر الطبيعية و صور الوطن/الأرض ممثلا في أسماء الأماكن والمدن والكيانات السياسية أو تسميات عامة كالأرض ورمزية كالمرأة والأم والبحر والصحراء وغيرها وهي أمكنة تفرعت عنها صور أخرى ارتبطت بثنائية الوطن والمنفى ونظرا لشساعة هذه الحقول ركزت الدراسية على بعدي صورة الأرض وتحولاتها، ثم تحولات صور المنفى .

– أمكنة خفية وهو مستوى آخر من النماذج المكانية التي اتخذت من التأملات الذاتية صورة لها لما احتملته من مفاهيم اللجوء والحميمية والألفة ومن تأملات العزلة التي كانت

صورة السجن من أهم نماذجها، كما اعتبر الحلم والتمركز في الذات من الأمكنة الخفية لأنها من التأملات التي ارتبطت بالعوالم الشعرية التي لجأ أو احتمى بها الشعراء .
8- صورة المكان ارتكزت التجارب الشعرية على حقول الأرض والطبيعة والأماكن الاجتماعية ( الوطن، المدينة ، القرية..) وكانت صورة الأرض والطبيعة من أخصب الصور المكانية لما وفرته من أبعاد رمزية للقصيدة ، فعندما تمحور الشعراء الفلسطينيون حول الأرض المكان، لم يكن ذلك مجرد بنية فارغة، كما لم يكن مجرد حضور عرضي واكب القصيدة في مرحلة ما من مراحل هذا الشعر، إذ أن قراءة النصوص المختلفة أكدت أن مفهوم الأرض يتجاوز مفهوم المكان البصري ،فحضور الأرض لا يكتفي بصورته الطبيعية، وإنما هو حضور كوني وإنساني متشعب الأوجه ومتنوع الأنظمة والأنساق.

وما دامت موضوعة الأرض خلفية القصيدة الفلسطينية، فإن كثافة حضورها عُدّ من أولويات الشعراء، لما لها من أهمية ومرونة في إثارة الذاكرة وتخصيب الرؤى الشعرية، كما أنها حاضرة في المتخيل الشعري كذاكرة مهدّدة تلوذ بالكتابة لتحقيق وجودها وانتمائها وأبعادها الكونية والإنسانية. وهو ما يثير القراءة ويحقّز الانتباه إلى العلامات البديلة عن الأرض باعتبارها علامات تمارس وظيفة تحويلية، تتماهى عبرها منظومة الأرض،وتكسبها القدرة على فتح فضاءات دلالية جديدة، فالرمل والتراب والصحراء والبحر،والبيت والسجن والزيتون والبرتقال، شكّلت علامات بارزة في الشعر الفلسطيني، واعتبرتها كثير من الدراسات من بين بوابات فلسطين في الشعر الفلسطيني المعاصر. وهو ما يشير كذلك إلى أن موضوعة الأرض بتحوّلاتها المختلفة لم تنقطع عن هذا الشعر على امتداد مراحله وأجياله، فالأرض، والرمل والتراب والصحراء من العلامات الكبرى التي تضمنت إشارات المكان وعكست حضوره في الذاكرة وعبر الصورة الشعرية.
9- ولم تكتف صورة الأرض بلغة الطبيعة والأمكنة بل امتدت تحولاتها إلى التماهى في صورة الأرض/ المرأة منبثقة من إحساس عميق ومكثف يجسد المكان في نسيج لغوي وفضاء دلالي خاص، يرتبط دائما بتجربة فقد المكان والحنين إليه والتعلق به إلى أقصى ما يمكن أن يكون، لأن العلاقة لم تعد مجرد إعلان لانتماء مكاني بقدر ما هي إعلان لوجود إنساني في المكان .ولذلك تأخذ صورة الأرض نسيجها عبر مستويات واقعية ونفسية ورمزية استثمرت صورة الأمومة والميلاد والطفولة عبر ثنائيات الخصب والعقم والبعث والموت، وهي في بعدها المقدّس تمتدّ إلى تقمّص أيقونات مريم أو البتول أو العذراء أو هي بملامح تاريخية كنعانية تستمد جذورها من عمق التاريخ الكنعاني .
10- أما صورة أمكنة المنفى في الشعر الفلسطيني لفإنها تقيم احتفالية المكان المفتوح على فضاءات التيه واللجوء والاغتراب، وهي فضاءات تستمرّ في إنتاج الأمكنة من خلال بحث مشكلة الوجود في المكان، والذي تحوّل بفقده من مشكلة انتماء إلى مشكلة وجودية، ولذلك فأن مشهد العتبات المكانية المفتوحة على صورة الرحيل لا تقدّم الرحلة أو السفر كفكرة أدبية صرف، وإنما تمزجها ببعد فكري يوجه قراءة جماليات المكان إلى أبعادها الإنسانية والفلسفية، وهو ما يحوّل هذا البعد إلى المفاهيم الظاهراتية التي تربط بين المكان والفضاء الوجود .
11- أما صورة البحر فقد كانت هي الأخرى عتبة مكانية ربطت العلاقة بين الوطن/الأرض والمنفى حيث كانت البوابة المفتوحة على ثنائية العودة والتيه .وفي انفتاح مكانية البحر على

المنفى بالدرجة الأولى تشبعت صورة البحر برمزية عامة اقترنت بمفهوم اللامتناهي في الكبر وشكلت خيالا شعريا مشبعا بالمغامرة ومخصّبا بأساطير الرحيل وقصص الضياع والغرق وما ترسب في الذاكرة الشعرية من موضوعات مترابطة بمكانية البحر.

– جمالية البحر ورغم مأساوية الرحيل تنبعث من تحوّله إلى مخيال يرتبط بالأرض/ الوطن ، والنقوش في البحر هي الذاكرة التي تأبى أن تمّحي، وهي البحر في تحوّله ذاكرة تستعيد الوطن من المنفى، وتعاود الحنين إلى شواطئه،فأسراب النوارس ورغم تعوّدها الإبحار لا تنس شواطئها مهما طالت الرحلة، وعبر هذه الصورة الفسيفسائية يعيد الشاعر سرد أحلام العودة التي تراود خيال المبعد في المنفى.

– كما أخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نموذجا مكانيا مفتوحا على العوالم الممكنة، حيث جعل منه الخيال الشعري صورة مكانية مرنة وسريعة التحول يمكن من خلالها بناء الفضاءات الأكثر تباعدا وتناثرا، وبالإضافة إلى ذلك فإنها اكتسبت نوعا من التخصيص اللغوي جعلت دلالالته في المخيلة الشعرية الفلسطينية تتبادل الاتجاه بين المنفى والوطن، فامتدت صوره إلى موضوعة الغربة، وحلم العودة وذاكرة الوطن كما كانت تنويعات صوره مجالا خصبا لتأملات العزلة .

12– أما صورة الصحراء فإنها تلتقي مع صورة البحر في مفاهيم الرحابة والامتداد والارتباط بالغربة والمنفى والتيه إضافة إلى الفضاء الجمالي لمكانية الصحراء فإنها أغنت الخيال بإمكانيات التخصيب الأسطوري والفلسفي، والذي يتداخل مع كثير من التأملات والأفكار الباحثة عن تفسير للرحبية الكونية أو البحث عن الجنة الضائعة، أو تأملات العزلة وغيرها من الأفكار والرؤى التي استلهمها الخيال الشعري .

ارتباط الصحراء بالشتات الفلسطيني كان له أثره في تركيز الصور المختلفة للمكان الصحراوي على دلالات المنفى ولغة الرحيل والسفر والتيه والغربة، وفي بعضها تحول مشهد الصحراء إلى مساءلات فكرية ووجودية تعيد مناقشة حلم العودة ووضعية الوجود خارج المكان، وبالتالي فإن هذه الأبعاد "المنفى" منها على الخصوص،قد أسرت الخيال في موضوعة الغربة والمنفى كنواة دلالية تتحرك في مستواها صور المكان الصحراوي وما يثيره في الذاكرة من معالم ومرجعيات تاريخية وثقافية بوجه عام، لكنها قد تكتسب أبعاد نفسية وتأملات وجودية.

وعلى مستوى حضور الصحراء في المدونة الشعرية الفلسطينية، ومقارنة بصورة البحر فإنه كان قليلا،وربما يعود ذلك إلى ذاكرة البحر الغالبة على خيال الشعراء كبوابة للمنفى وللعودة، إضافة إلى كون البحر والصحراء بنيات تشترك في كثير من الظواهر ممّا يمكّنها من حمل رسالة مشتركة مادامت خلفية الأرض والمنفى تشكّلان النواة المشتركة، ولذلك فإنها تأخذ سمة التحولات المستمرة متجاوبة في ذالك مع ما يتفق عبرها من حاجات دلالية وجمالية، وباعتبارها بنية مكانية قابلة للتحول فإنها اكتسب خصوصيتها كعلامة رمزية خاصة في إطار مرجعيتها وما تعلّق بها من موروث ثقافي ومعرفي، ولذلك وجدت الصحراء كبنية ارتبطت بالمنفى غالبا، واحتفظت بصورة التيه والرحيل الماثلة في الذاكرة إذ أنها أعادت صياغة أبعاد المنفى من منظور آخر لا يختلف عن صورة البحر إلا من حيث جزئيات وتفاصيل طبيعة المكان.

13- أما ظاهرة الأمكنة الخفية فإنها تتمثل في التأملات الشعرية التي ارتبطت بمفاهيم وفضاءات دلالية أخذت من المكان تصورات الإقامة واللجوء والحميمية والألفة كما أنها تلبي الرغبة في استعادة المكان على مستوى ذاتي وجد الشاعر انه يتحقق في أحلام اليقظة وذاكرة بيت الطفلة وتأملات العزلة والإقامة في القصيدة باعتبارها ملجأ تلوذ به الذات وتنشد فيه الطمأنينة وتبدد من خلاله هواجس الخوف من فقد المكان.

ولذلك فإن هذه الأمكنة تحولت في القصيدة الفلسطينية إلى تأملات جمعت بين الشعر والفلسفة واستلهمت عند بعض الشعراء أفكار باشلار وتأملات هايدغر وعلى الأخص ما قدمه محمود درويش في كثير من نصوصه الأخيرة ومحمد القيسي عندما ربط بين الوطن والأم وتأملاته الطفولية، على تنوع مساحات التأملات في القصيدة فإن أنتاج الأمكنة الخفية تجسد بصورة واضحة من خلال صور الموت والحلم والتمركز في الذات وبيت الطفولة وتأملات الوحدة التي كانت صورة السجن من أهم مساحاتها .

وعبر شعرية أمكنة الموت، اتجهت التأملات الشعرية إلى البحث عن الخلاص من سلطة الزمن والمكان، وهذا البحث اتخذ ابعدا فلسفيا جمع بين الاحتماء واللجوء والعودة إلى الأرض الأم ،فكان القبر رمزا مكانيا يتجذر من خلاله في الأرض ويحتمي فيه من تيار الزمنية،ومن خطر فقد المكان ومن ثم شكل فضاء الموت صياغة فلسفية لمفهوم المكان ونقلته من حيز جغرافي إلى عالم متخيل بديل يتقاطع مع حاجة الذات للعودة ويتجاوز راهنية الواقع، إذ انه فضاء يخلّص الذات من واقع المنفى ومن الإحساس باللامكان، ومن ثمّ تتحول صورة الموت إلى مفهوم الحماية واللجوء والاستقرار فاكتسبت بهذا التصور بعدا حميميا يستعين به الشاعر في تأملاته، وفي إضفاء عالم دلالي جديد على الموت بحث فيه الشاعر عن وجود حر .

ومن ثم فإن صورة الموت اكتسبت دلالة العالم الشعري الذي تتحرر الذات في فضاءاته من أي سلطة قد تفرضها مادية المكان فالسفر بالموت إلى عوالم الوطن الشعرية، كما أن هذه التأملات تتجاوز ظاهرة الموت إلى إعلان وجود خاص في النص وفي التأملات التي تستحضر العوالم الماورائية بالاعتماد على لغة "ماورائية"تميل إلى توظيف حقل لغوي ينتمي للمصطلح الفلسفي ويحاول التقرب من الأفكارالتي تحلل أوتصف تلك العوالم أو تحاول إيجاد تفسير لظاهرة الوجود حيث أن لغة الموت والحياة والقيامة والقبور والسديم والعدم والوجود والحضور والغياب والبعث... تتمركزحول تصور خاص للمكان يعتمد على مفهوم اللامتناهي، واللامحدود،كما أن الحقول اللغوية السابقة تثير فكرة الاحتماء أو الحماية، وهذه الفكرة لا تظهر مباشرة في النص، وإنما عندما نتابع ما يشير إليه نص الموت من عوالم لا متناهية في الكبر فإن هذه العوالم تثير في اللاشعور قضية الخوف من الضياع أو التيه وهو الخطر الذي يكرر الشاعر ذكره من خلال الإشارة إلى الخوف من الوجود في اللامكان ،وعندما جعل الشاعرعوالم الماوراء مفتوحة ولامتناهية إنما كشف عن حالة لاشعورية أنتجها الإحساس بالخطر وفقد الحماية وهو ما تهدد وجوده وكيانه .

14- وما دام عالم القصيدة من الأمكنة الخفية المحتمل وجودها والاستقرار في صورها فإنها تتشكّل بواسطة اللغة حالة فكرية وشعورية ووفق هذا التصور فإن العلاقة بين التجربة الشعرية والمكان لا ينحصر فيما تعكسه اللغة أو الصورة من أبعاد بصرية لأن هذه الأخيرة سوف تبدو واضحة الملامح ما إن يجسدها الخيال ، غير أن العوالم الخفية أو العالم الداخلي

تتسج أبعاد المكان في النص من حيث كونها تحتفظ بعلاقات مكانية بعيدة تشكل خلفية التجربة،وتظهرفيها من معالم المكان خاصية الاحتواء. فتأخذ التجربة الشعرية منه فكرة الاحتماء في حدّ ذاتها.

ومن مظاهر هذه الإقامة في القصيدة استغراق التأمل في الذات والتمركز في الأنا بحيث أصبح إضافيا للجوء والبحث عن الحماية، ومن خلاله تستعاد ذاكرة المكان عبر إعادة إنتاجه في مواجهة الشتات التي تحرّكها تجربة الخوف من فقد المكان،وبهذا التصور يتحول النص في حد ذاته إلى مكان تمارس فيه الذات وعيها وتحقق عبر صوره وجودها. ههنا لا نتعامل مع النص باعتباره مكانا مفتوحا أو مغلقا ولا باعتباره شكلا هندسيّ الأبعاد، ولكن ينظر إليه باعتباره مظهرا للأنا وتمركزا في الذات يشكّل أحد النماذج المكانية التي قدّمها النص الشعري وما دام النص علامة مكانية ، فإنه يحقق في اتجاه الذات وجودا وانتماء لعالم ممكن، وبذلك ينتج عالما بديلا ومتخيلا تمثله القصيدة كمكان خفي تتشكل أبعاده في حدود أبعاد النص.

هذه التأملية المغرقة في الذاتية وجدت في الحلم مكانا للجوء يمنح الشاعر إحساسا آخر بالوجود ولقدرة على تحسس المكان في ذاته، واستلهام ما يثيره من ذكريات ومشاعر وتجارب خاصة ، من حيث أن الصورة الشعرية للحلم تتجه إلى استعادة عالم خاص وحركة حياة متماثلة عبر الخيال تستحضر كل الأمكنة، كما تنقل الأشياء وكأنها رصد لحركة الذات، ولكون الحلم ملجأ الشاعر وعالمه الآمن فإنه تحوّل عنده إلى مستقر لأفكاره ورؤاهن يطلبه ويبحث عنه للخلاص من عتمة الخارج،وبذلك يقوم الحلم بديلا مكانيا، أو هو أشبه ما يكون بعملية البحث عن عالم بديل للذات ، ووجود ممكن داخل النص، يستمدّ صفاته المكانية من فعل الحركة والانتقال من صورة إلى أخرى ، ويكتسب من مرجعيات المكان مفهوم الاحتواء والامتداد كما يضاعف في مستواه قيم الحماية والألفة.

15- وإضافة إلى التجارب السابقة فقد فتحت صورة المكان جماليات جديدة باتجاه فضاءات الألفة والعزلة والتي لم تتقطع عن الخط العام الذي تمحورت فيه التجربة الشعرية الفلسطينية ممثلا في العلاقات المكانية المرتبطة بالتجربة الشاملة للأرض والوطن ولذلك فإن نموذج البيت والسجن من أهم المعالم المكانية التي شكّلت بوضوح تأملات الألفة والعزلة باعتبارها جمالية تستحضر المكان الأليف وذكريات الطفولة ومفهوم الحميمية.

فصورة البيت أو المنزل لم تعد مجرد تصوّر لشكل هندسي قائم في الواقع كحقيقة عينية، بل إنه علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكوّن من مكوّنات الانتماء،ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء والحماية،. ومن الواضح أن تصور هذا النموذج ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب ، ولذلك يُعتبرالبيت المكان الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة لأنه مصدر الألفة ومنبعها،فهولا يغيب عن مكونات الهوية وقيم الحماية واللجوء، وهو كغيره من الأماكن الأليفة يتميز بحساسية شعرية طاغية تذكّر باستمرار بحميمية الألفة.

ترتبط تجربة البيت بتجربة الوطن، فهي بالإضافة إلى الجانب الخاص فيها تظلّ تعكس العام في أكثر من مستوى، وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية على هذا النوع من الأماكن نلاحظ أنه يترافق مع حلم الوطن،وتحديدا موضوعات العودة والرحيل، وبالتالي فهو نوع من

الانتماء إلى الأرض باعتبارها البيت الكوني الأكبر، ومن ثمّ فالملاحظة الأولى التي يمكن تصوّرها هي كون البيت من العناصر المتناهية في الصغر لكنها تظلّ تُبقي التأملات الشعرية مفتوحة على المتناهي في الكبر، وما يلفت كذلك أن جمالية الألفة-كموضوعة تأملية في البيت تقوم على توحّد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها، فهي خاصة لأنها ترتبط بتجارب فردية إذ لكلّ شاعر ذاكرته الطفولية وزمنه المكثف في موضوعة الألفة والحنين،فالشاعر بذلك يتعرّف إلى نفسه من خلال زمنه الخاص وبيت طفولته الحميمي..أمّا العام الذي يتوحّد بالخاص فهو تحول مكانية البيت لتشمل أفقا تأمليا إنسانيا مفتوحا على الوطن والعالم.

**16**- وفيما يتعلق بتأملات العزلة فإنها ارتبطت بأمكنة مختلفة، وتحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان لوحده لهذا النوع من التأملات إذ أنها تأملات تنبعث من الشعور بالوحدة وهذا ما قد يحدث في أي مكان. ولذلك فإن التركيز على السجن يجد مبرره في علاقة هذا المكان بالتجربة الشعرية الفلسطينية حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة والمعايشة أو بطرق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الفلسطيني في ضوء واقعه التاريخي والسياسي.

أما الفضاءات الدلالية التي ركز البحث على بحثها فإنها حصرت العالم الدلالي الذي أفرزه المكان في أبعاد محورية هي الفضاء التاريخي والفضاء الأسطوري والفضاء الديني، وهذا التحديد لا يعني الحصر وإنما أفرزته معطيات معرفية ممثلة في طبيعة العلاقات التي أنتجتها صورة المكان بالنظر إلى ارتباط ذاكرة المكان بالمعرفة التاريخية والدينية والأسطورية التي نوع الشعراء في توظيفها، وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية لها نماذجها وعناصرها الثقافية المكونة لهويتها الجغرافية والثقافية فإنها تحضر في النص الأدبي محمّلة بتلك المضامين والأبعاد والتي لا تتخلى عن ارتباطها بالتاريخي والمقدس والأسطوري والواقعي، ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية لجماليات المكان ركزت على استنطاق تلك الأبعاد المعرفية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقات المعرفية في النص الشعري الفلسطيني الحديث لم تنحصر في جيل دون آخر، حيث أن نصوص الفترات المختلفة أتت محمّلة بالتجارب التاريخية المرتبطة بذاكرة المكان، ومشبعة ببذور الثقافات المحلية والإنسانية، إذ ربط من خلالها الشاعر المكان والذات بالجذور الفكرية والمعرفية لتشكيل حضور المكان وإنتاج فضاءاته وإعادة صياغتها في أبعاد اجتماعية ووجودية وإنسانية، ولذلك فإنه يؤكد من خلال هذا الحضور المعرفي على وحدة الانتماء، وعلى هوية المكان في ظل الجدل القائم حول امتلاك المكان بين الأنا والآخر.

وفي ختام هذا العمل أعود إلى الفكرة التي انطلق منها البحث وأسس عليها مختلف فرضياته وهي أن الشعر الفلسطيني ظل مرتبطا بأرضه الخلفية ونواته التي أسس عليها مختلف التجارب الشعرية، ولذلك فإن تجربة المكان الشعري تتطلب أكثر من بحث ودراسة بالنظر إلى كثافة حضورها، ولقد حاولت أن أحيط بكل تشعّباتها- ما استطعت إلى ذلك سبيلا- ولم أدخر جهدا للتوصل إلى أبعادها وتحديد ملامحها.

وإنني –كأي باحث – أتمنى أن أكون موفقا في ما قدّمته من آراء يعود الفضل في الوصول إليها إلى ما وفرته لي توجيهات أستاذي المشرف، وتشجيع الأصدقاء، وما قدّمته الهيئات العلمية المختلفة من تسهيلات . والله أسأل التوفيق.

# قائمـــة المصادر والمراجـــع

## 1- :المصـــادر


1- أحمد دحبور. الأعمال الشعرية الكاملة.دار العودة.بيروت.ط1987

2- إبراهيم نصرالله.الأعمال الشعرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط1/ 1994

3- إبراهيم الخطيب. ألوذ بالحجر.دار اليراع.عمان .1989

4- توفيق صايغ . المجموعة الشعرية الكاملة. دار الريس. بيروت. ط1990/1

5-جمال قعوار ، قصائد من مسيرة العشق. مطبعة فينوس. الناصرة. فلسطين، ط1/ 2000

6- حسن البحيري. حيفا في سواد العيون. مطابع العلم. دمشق. ط1973/1

7- حسن البحيري. الأنهر الظمأى. دار الحياة دمشق. ط1982/1

8- حكمت العتيلي . يابحر. دار الآداب . ط1 بيروت 1965

9- خالد أبو خالد . رمح لغرناطة . دار النمير. دمشق. ط1999/1

10- راشد حسين . الديوان. دار العودة .بيروت. ط1999/1

11- مريد البرغوثي.الأعمال الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت ط1998/1

12- مريد البرغوثي طال الشتات.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت ط1987/1

13- محمد القيسي الأعمال الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت ط3/ 1999

-محمد القيسي الأعمالالشعرية84/64.المؤسسةالعربية للدراسات والنشر.بيروت ط1987/1

-محمد القيسي ثلاثية حمدة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت ط1997/1

-محمد القيسي ناي على أيامنا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1996.1

-محمد القيسي الأيقونات والكونشيرتو.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط2001/1

18- محمود درويش: -الديوان. دار العودة بيروت.ط1989/13

- محمود درويش جدارية . دار رياض الريس.بيروت. ط2001/2

- محمود درويش حالة حصار. دار رياص الريس.بيروت. ط2002/1

- محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا. دار رياض الريس. بيروت. ط3/ 2001

- محمود درويش لا تعتذر عما فعلت . دار رياض الريس.بيروت.ط2004/2

- محمود درويش سرير الغريبة.دار رياض الريس. بيروت. ط1999/1

- محمود درويش كزهر اللوز او أبعد. دار رياض الريس. بيروت .ط2005/1

- محمود درويش في حضرة الغياب. دار رياض الريس. ط1/ 2006

- محمود درويش ذاكرة للنسيان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1987/1

- محمود درويش حصار لمدائح البحر. دار سراس للنشر.تونس.ط1984/1

- محمود درويش يوميات الحزن العادي.دار العودة. بيروت. ط5/ 1988

- محمود درويش. عابرون في كلام عابر. مقالات. دار توبقال. الدار البيضاء ط1999/1.

- محمود درويش وسميح القاسم. الرسائل .دار العودة بيروت.ط1990/1

31- معين بسيسو. الأعمال الشعرية. دار العودة. بيروت.1987

32- مراد السوداني. إشارات النرجس.دار الزاهرة.رام الله . ط2006/1.
33-المتوكل طه. الأعمال الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2003/1
- المتوكل طه .نقوش على جدارية محمود درويش. دار الزهراء.رام الله. ط1 .2000
- المتوكل طه .الخروج إلى الحمراء.دار الزهراء. للنشر والتوزيع.رام الله .2002
- المتوكل طه . فضاء الأغنيات. دار الكتاب القدس.ط 1 .1989
37- فدوى طوقان .الأعمال الشعرية الكاملة.المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت ط1 .1993
- فدوى طوقان . وحدي مع الأيام . دار العودة. بيروت .ط 1987/1
- سميح القاسم . الكتب السبعة، رواية عن الربذي.دار الجديد.بيروت.ط1994/1
- سميح القاسم . الديوان . دار العودة . بيروت . ط1/ 1973
- سميح القاسم . القصائد مج 3. دار الهدى. ط1991/1.
- سميح القاسم . أحبك كما يشتهي الموت. دار الفرابي .بيروت.ط1970/1
43-سلمى خضراء الجيوسي. العودة من النبع الحالم. دار الآداب. بيروت.ط1960/1
44- عز الدين المناصرة . الديوان. دار العودة بيروت.ط1990/1
45- عبد الرحيم محمود الديوان. دار العودة . بيروت. (د.ت)
46- عبد الكريم الكرمي(أبو سلمى) من فلسطين ريشتي. دار الآداب بيروت. ط1971/1
47- علي فودة. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط2003/1
- علي فودة. فلسطيني كحدّ السيف. منشورات عويدات .بيروت. ط1/ 1969
49- غسان زقطان. شعراء من فلسطين .المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط1999/1
50- يوسف الخطيب. رأيت الله في غزة. دار فلسطين للثقافة. دمشق. ط1988.
- يوسف الخطيب. واحة الجحيم.دار الطليعة.بيروت.ط1964/1

## 2- المراجع

### - دراسات في الأدب الفلسطيني

51- إبراهيم نمر موسى.آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر. الهيئة العامة للكتاب.رام الله. فلسطين.ط1/ 2005
52- ابراهيم خليل . محمد القيسي الشاعر والنص.م ع د ن. بيروت.ط1 .1998
53- جمال سلسع . الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث. 1996
54- جمال يونس. لغة الشعر عند سميح القاسم. مؤسسة النوري.دمشق.ط1/ 1991
55- تهاني شاكر.محمود درويش ناثرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1/ 2004

56- جودت كساب . الشعر والشعراء في فلسطين1917-1948، نحو نظرية في الشعر.دار البيروني للنشر.صفاقس.تونس. ط1996/1
57- جودت فخر الدين . شكل القصيدة العربية .دار الآداب . بيروت ط1984/1.
58- جميل حسين البرغوثي. أزمة الشعر المحلي. بيروت. .1969

59- جمال مجناح. الرمز في شعر محمود درويش. مخطوط ماجستير. جامعة باتنة .1998
59- حسام الخطيب. النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط1/ 1996
60- خليل السوافيري.زمن الاحتلال، قراءة في أدب الأرض المحتلة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1/ 1979
61- خالد علي مصطفي. الشعر الفلسطيني الحديث.دار الحرية للطباعة. بغداد. 1978
62- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الهلال. ط1971/2
63- زياد ابولبن : غابة الألوان والأصوات، دراسات في شعر عز الدين المناصرة.دار اليازوري للنشر.عمان.الأردن. ط1/ 2006
64- طلعت سقيرس. الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1993/1
65- سلمى الخضراء الجيوسي. موسوعة اللأدب الفلسطيني المعاصر.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط1. 1997
66- سعيد جبر محمد أبو خضرة . تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروا. ط2001/1
67- شاكر النابلسي. مجنون التراب،دراسة في شعر وفكر محمود درويش.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1987/1
68- فتحية محمود الباتع. محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر. ط1978/1
69- فهد ناصر عاشور.التكرار في شعر محمود درويش.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط2004/1
70- فايز أبوشمالة. السجن في الشعر الفلسطيني،1967-2001. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله. ط1/ 2003
71- فائز العراقي .شعر الانتفاضة في البعدين الفكري والفني. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1998/1
72- قسطندي شوملي. الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطيني. دارالعودة للدراسات والنشر. القدس. ط1990/1
73- محمد عبد الله الجعيدي. مصادر الأدب الفلسطيني الحديث.الرياض. ط2001/2
74- مراد السوداني. صورة الغناء،دراسات في إبداع المتوكل طه. دار الماجد للنشر والتوزيع. رام الله.فلسطين. ط1/ 2003
75- محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. إيتراك للطباعة والنشر.القاهرة. ط2002/2
76- محمد حلمي الريشة و مراد السوداني. شعراء فلسطين في نصف قرن،1950-2000. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله.ط2004/1

77-محمد القيسي. الدعابة المرة ،مقاربات المرأة ..المنفى. دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق. ط2002/1

78- محمد العامري.المغني الجوال دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1/ 2001.

79- محمد صابر عبيد.شعرية طائر الضوء،جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط2004/1

80- منجدة حمّود. النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات.دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق. ط1992/1

81- محمد شحادة عليان. الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث. دار الفكر عمان ط1 / 1987

82- ماهر اليوسفي. جماليات القصيدة الفلسطينية. دراسة نقدية لأعمال شعراء رحلوا.دائرة الثقافة. الإمارات. ط2000/1

83- مجموعة مؤلفين. أدباء مكرمون/الشاعر خالد أبو خالد دراسات وشهادات ونماذج شعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ط2002/1

84- ناهض حسن فائز العراقي.يوسف الخطيب ذاكرة الأرض ذاكرة النار. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق. 2004.

85- ناصر علي. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط2001/1

86- عبد الرحمن ياغي –حياة الأدب الفلسطيني الحديث من النهضة حتى النكبة. دار الآفاق الجديدة. بيروت ط3. 1981

- عبد الرحمن ياغي. شعر الأرض المحتلة في الستينات دراسة في المضامين. شركة كاظمة للنشر. الكويت. ط1986/1.

- عبد الرحمن ياغي. دراسات في شعر الأرض المحتلة. معهد البحوث والدراسات القاهرة. 1969

89- عباس دويكان وآخرون. قراءات في جدارية محمود درويش. دار الفاروق للثقافة والنشر. نابلس.2001

90- عبد الخالق محمد العف. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. وزارة الثقافة الفلسطينية. ط1/ 2000

91- عبد الله رضوان. امرؤ القيس الكنعاني. قراءات في شعر عز الدين المناصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1999/1

92- عبد العزيز المقالح .صدمة الحجارة .دراسة في قصيدة الانتفاضة.دار الآداب. بيروت. ط1 1992

93- غسان كنفاني. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1967 . مؤسسة الدراسات الفلسطينية. بيروت . ط1986/2.

94- صبحي الحديدي وآخرون. مجموعة دراسات. زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1998/1
95- صبحي شحروري. في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع. دار الفاروق للثقافة. نابلس. ط1/ 1995
96- هارون هاشم رشيد. الشعر المقاتل في الأرض المحتلة. المكتبة العصرية. بيروت. (د.ت)

**- دراسات أدبية عامة**

97- إبراهيم حمادة. مقالات في النقد الأدبي. دار المعارف. (د، ت)
98- أحمد المعداوي.أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. دار الآفاق الجديدة. المغرب. ط1، 1993.
99- إحسان عباس. فن الشعر . دار الثقافة.بيروت (د ت)
100- إيليا الحاوي. فن الوصف. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1967.
101- أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.تـــ:سعيد بنكراد.المركز الثقافي العربي. المغرب . ط2000/1
102- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط2001/1
103- اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1/ 1998
104- إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد.ط1979/1
105-إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. دار الآداب . بيروت .ط2/ 1990
106- إدوارد سعيد. تأملات حول المنفىI.ترجمة:ثائر ديب. دارالآداب.بيروت. ط2004/1
107- إدوارد سعيد. الثقافة والأمير يالية. تـــ: كمال أبوديب. دار الآداب بيروت ط2 1998
- إدوارد سعيد. خارج المكان. دار الآداب.بيروت.ط1. 2000
109- برنارتوسان.ماهي السميولوجيا؟تـــ:محمد نظيف.إفريقيا الشرق. المغرب ط2/ 2000
110- بول ريكور. في التفسير محاولة في فرويد . ت: وجيه أسعد. دمشق ط/1 .2003.
- بول ريكور. نظرية التأويل.ت سعيد الغانمي.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء. ط2003/1
112- فريد الدين العطار. منطق الطير. دراسة وترجمة بديع محمد جمعة. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. (د.ت)
113- ريتا عوض.أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت. ط1. 1978
- ريتا عوض.أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1979/1

115- قادة الدقاق .دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر،دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان. اتحاد الكتاب العرب . دمشق. 2001
116- جمال الدين الخضور. قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط/1 . 2000
117- وارين و ويليك. نظرية الأدب. تـ: محيي الدين صبحي. دمشق . 1972
118- زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة في الكتاب لأدونيس. دار النهار.بيروت. ط2001/1
119- محيي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة. دراسات في الشعر العربي الحديث. دار الملتقى. بيروت. 1996
120- عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس.بيروت.ط3/ 1983
121- عزالعرب حكيم بناني. الظاهراتية وفلسفة اللغة.دار إفريقيا للشرق. المغرب. 2003/01
122- نعيم اليافي. الشعر والتلقي. دراسة في الرؤى والمكونات. الأوائل.دمشق.ط1/ 2000
123-محمد سويتري. النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق.الدار البيضاء.المغرب. ط1 1999
123-عبد الكريم حسن. الموضوعية البنيوية. دراسة في شعر السياب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.بيروت. ط1/ 1983
124- جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث- دار الشروق ط/1 1984
125- جميل صليبا . المعجم الفلسفي.دار الكتاب اللبناني. بيروت.ط 1. 1978
126- جيرار جيهامي . موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب. مكتبة لبنان .ط1998/1
127- جون كوهين.النظرية الشعرية.ج2 اللغة العليا.ت: أحمد درويش. دار غريب. ط2000/1
128- جون لاينز. اللغة والمعنى والسياق. ت:عباس صادق عبد الوهاب .دار الشؤون القافية العامة. بغداد. ط1987/1
129- جوليا كريستيفا . علم النص. تـــ:فريد الزاهي. دارتوبقال .الدار البيضاء.ط2. 1997
130- جيروم نستونوليتز. النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية . ترجمة : فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط2 (د . ت )
131- جيرار جنيت. مدخل لجامع النص. تـــ:عبد الرحمان أيوب. دار توبقال. ط1986/2
132- جيرار جينيت وآخرون: الفضاء الروائي.تـــ: عبدر الرحيم حزل. إفريقيا الشرق. المغرب. ط2005/1
133- حميد لحميداني. بنية النص السردي،من منظورالنقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 / 1991
134- حميد لحميدان. القراءة وتوليد الدلالة.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.ط2003/1

135- حبيب مونسي .فلسفة المكان في الشعر العربي.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق 2001 .
136- حبيب مونسي . فلسفة القراءة وإشكالية المعنى.دار الغرب للنشر.وهران. 2002
137- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي.بيروت.ط1/ 1990
138-حسن بن حسن. النظرية التأويلية عند بول ريكور.منشورات الاختلاف. الجزائر ط2. 2003.
139- حسن نجمي. شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. المغرب.ط2000/1
140- حسين خمري. فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية. منشورات الاختلاف.الجزائر. ط1/ 2005
141- حسين نجيب العبيدي.مظرية المكان في فلسفة ابن سينا.دار الشؤون الثقافية العامة.بغداد.ط1/ 1987
142- رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية. دار توبقال. المغرب.ط1988/1
143-روبرت هولب . نظرية التلقي. تـــ : عزالدين اسماعيل. النادي الأدبي جدة. (د.ت )
144- زكرياء ابراهيم. مشكلات فلسفية "مشكلة البنية" دار مصر للطباعة. ط1976/1
145- محمد إسماعيل قباري.علم الاجتماع والفلسفة. ج2. دار الطلبة.بيروت.ط1968/1
146-محمد غنيمي هلال. النقد الدبي الحديث.دار العودة .بيروت . 1981
- محمد غنيمي هلال. الرومانتيكية. دار الثقافة. بيروت. 1973
148- محمد مفيد قميحة. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر. دار الآفاق. بيروت..1981
149- محمد علي أبوزيان وحربي عباس.عطيبو.دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى دار المعرفة. بيروت . ط1997/1
150- محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية. الدار التونسية للنشر. تونس 1992
- محمد لطفي اليوسفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. سراس للنشر. تونس.1985
152- محمد الجزائري تخصيب النص.مطابع الدستور التجارية. عمان.ط2000/1
153- محمد بنيس.الشعرالعربي الحديث ج:3 الشعرالمعاصر.دار توبقال.المغرب. 1996/2
- محمد بنيس.الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها.ج3.الشعر المعاصردارتوبقال ط1/ 1990
155- محمد الماكري. الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي.ط 1/ 1991
156- محمد سوتيري. النقد البنيوي والنص الروائي. ج2 الزمن ،الفضاء، السرد. إفريقيا الشرق. ط1 /1991
157- محمد القاضي. الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية. الدار العربية للكتاب.تونس 1982
158- ميشال فوكو. حفريات المعرفة. ت: سالم يفوت. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط2/ 1987

159- مصطفى ناصف . اللغة والتفسير والتواصل . عالم المعرفة عدد: 193 .1995 .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت
- مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. الدار القومية للطباعة والنشر.القاهرة (د.ت)
161- نجاح العطار و حنامينة. أدب الحرب. دارب الآداب .دمشق. ط1979/2
162- عز الدين اسماعيل الشعر في إطار العصر الثوري. دار القلم. ط1974/1
- عز الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب .دار العودة بيروت.ط1981/4
- عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر.دار العودة.بيروت. 1981
- عز الدين اسماعيل الأسس الجمالية في النقد.دار الفكر. 1968
166-عبد السلام المسدّي.المصطلح النقدي.مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع.تونس(دت)
- عبد السلام المسدي. االأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. تونس. 1982
168- عبد الأمير الأعسم. المصطلح الفلسفي عند العرب.الدار التونسية للنشر.1991
169- علي عبد المعطي. قضايا الفلسفة العامة ومباحثها.ج2.دارالمعرفة الإسكندرية. (د.ت)
170- عبد الرحيم حزل (مجموعة مقالات مترجمة). الفضاء الروائي،تـــ:. افريقيا الشرق.الدار البيضاء. ط2002/1
171- عبد الرحمان بدوي. الموسوعة الفلسفية. ج2.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت. ط1985/1.
172- علي أحمد سعيد ( أدونيس ) . زمن الشعر. دار العودة. بيروت.ط2 /1978
173- عادل ضاهر.الشعر والوجود،دراسة فلسفية في شعر أدونيس.دار المدى للثقافة.دمشق ط1 /2000.
174- عبد الإله الصائغ. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء . ط1999/1 .
175 عبد الصمد زايد. المكان في الرواية العربية،الصورة والدلالة. دار محمد علي للنشر. تونس ط1/ 2003
176- عبد الله محمد الغذامي. تانيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء. ط1999/1
177- عبد الصمد زايد. مفهوم الزمن ودلالته. الدار العربية للكتاب.تونس. 1988
179- العربي الذهبي. شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. المدارس للنشر والتوزيع.الدار البيضاء ط2000/1
180- عبد القادر القط. في الأدب العربي الحديث. دار غريب. القاهرة.2001.
181- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. موفم للنشر. الجزائر. 1991
182- عبد العزيز بومسهولي.الشعر والتأويل ،قراءة في شعر أدونيس.إفريقيا الشرق. المغرب. ط1/ 1998.
183- عبد الحميد يونس . الأسس الفنية للنقد الأدبي. دار المعرفة . ط2/ 2003
184-عبد الواحد لؤلؤة. مدائن الوهم،شعر الحداثة والشتات.دار رياض الريس.بيروت.ط1/ 2002

185- عثماني الميلود. شعرية تودوروف. دار قرطبة . المغرب. 1990
186- عدنان قاسم. لغة الشعر العربي. دار الفلاح.الكويت.ط1. 1989
187- غاستون باشلار. جماليات المكان. تـــ: غالب هلسا.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2000/5
188- غالي شكري. أدب المقاومة. دار الآفاق الجديدة.بيروت.ط1979/2
189- غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين.دار الآفاق الجديدة.بيروت.ط2 . 1978
190- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة:جورج أسعد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط1993/2.بيروت
191- فؤاد رفقة . الشعر والموت.دار النهار.بيروت.ط1973/1.
192- فانسن جوف .رولان بارت والأدب .تـــ: محمد سويتري. إفريقيا الشرق. ط1994/1
193- ستانلي هايمن. ت.محمد يوسف نجم و إحسان عباس. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. دارالثقافة . بيروت .1981
194- السعيد الورقي. لموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر. دار المعرفة الجامعية. الاسكندرية. ط1991/1
195 - سيزا قاسم وآخرون. جماليات المكان ( مجموعة مقالات) سلسلة عيون المقالات. دار قرطبة .الدار البيضاء. ط1988/2
- سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ.دار التنوير.بيروت. ط1/ 1975.
- سيزا قاسم. القارئ والنص العلامة والدلالة. الشركة الدولية للطباعة مصر. ط1/ 2002
198- سميح دغيم . موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي.ج2.مكتبة لبنان.ط1998/1
199- س. موريه. الشعرالعربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي. تـــ: شفيع السيد و سعد مصلوح . دار غريب. القاهرة. 2003
200- صالح أبو اصبع. فلسطين في الرواية العربية.مركزالأبحاث الفلسطينية، بيروت. ط1975/1
- صالح أبو اصبع. الحركة الشعرية في فلسطين مركزالأبحاث الفلسطينية، بيروت. ط1978/1
202- صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب.بيروت. ط1995/1
- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق. القاهرة.ط1998/1
204- صلاح صالح. الرواية العربية والصحراء. وزارة الثقافة. دمشق. ط1996/1
205- رجاء عيد. لغة الشعر. دار المعارف . الاسكندرية. 1985
206- هانس جيورغ غادامير. فلسفة التأويل.ترجمة:محمد شوقي الزين. منشورات الاختلاف( د.ت)
207- يوسف حلاّوي. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب.بيروت.ط1 1994.
208- ياسين النصير.جماليات المكان في شعرالسياب.دارالمدى .دمشق.ط1/ 1995

- ياسين النصير.إشكاليات المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.1986

210- يمنى العيد. في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب.بيروت. ط1/1998.

- يمنى العيد . في القول الشعري. دار توبقال. المغرب. 1987

- يمنى العيد . في معرفة النص.دار الآفاق الجديدة.بيروت. 1985

## 4 – مراجع أجنبية :

213- Abraham.A.Moles,etElisabeth Rohmer. *Psychologie de l'espace*.Casterman. Belgique. 1972

214- Abdellatif Laâbi. *La poésie palestinienne contemporaine*.Messidor . Paris. 1990

215- Auraix –jonchière et Alain Montandon. *Poètique des lieux* (études rassemblées) .Presse universitaire Blaise Pascale .Ed 1. 2004

216- Arnaud Dewalque.*Heidegger et la question de la chose.esquisse d'une lecture interne.* L'Harmattan. 2003

217-A.J. Greimas. *Du sens.essais sémiotique*. Seuil.1970

218- A.J. Greimas. *Sémiotique Structurale, recherche de Méthode*. Larousse. Paris.1966

219- Andrée Brillo .*L'espace et son expression en Français*. Ophrys Paris.1980

220- Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefane Wild . *La poétique de l'espace dans la Littérature arabe moderne*. Presse Sorbonne nouvelle. Paris 2002

221- Béatrice bonhomme , Hervé bosio et autres.*Mahmoud Dadrawiche* . NU(e ) Carnets de L'isMM.Nice. Juin 2002.

222- Catherine Chauche . *Langue et monde .Grammaire géopoétique du paysage Contemporain* . Ed, L'Harmattan. Paris .2004

223- Claude Esteban. *Un lieu hors de tout lieu*. Galilée. 1979.paris

224- Charles. S . Peirce. *Ecrits sur le signe*. Trad,Gerard Deledalle. Seuil . paris. 1976

225- Christine Dupouy. *La question du lieu en poésie ; du surréalisme jusqu'à nos jours.*Ed, Rodopy. New York. 2006.

226- Christian Chelbourg. *L'imaginaire littéraire*. Nathan. Paris. 2000

227- Denis Bertrand. *Précis de Sémiotique*. Ed, Nathan . paris 2000

228- Didier Frank . *Heidegger et le problème de l'espace*. Ed Minuit.Paris 1986

229- Edmund Husserl. *Idées directrices pour une phénoménologie*.Ed, Gallimard 2005

230- François Xavier. Mahmoud Darwiche et la nouvelle andalousie.ID Livre France.2002

231- François X&vier. Mahmoud Darwiche Dans l'exil de sapoésie. Ed autres temps. France/ 2004

232- Gaston Bachelard.*La poétique de l'espace.* PUF . 1978

233- Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos.Corti. 1979.*

234- Gaston Bachelard. *La Psychanalyse du feu*. Ed.Talantikit. Bejaia 1/2002
235- Gérard Génette. *Figures I et II*. Ed,seuil. 1969 .
236- George Poulet. *L'espace Proustien.*Gallimard. 1963.
237- Henri Le Febvre .*La production de l'espace*. Ed, AntroposParis . 1974
238- Henri . Foucillon. *Vie des formes* . Presse universitaire France Paris 5/1964
239- H .Taine. Philosophie de L'art.Gallimar Paris 1965 ;
240- Louri Lotman Mikhaelovich. *La structure du texte artistique*. Trd :Bernard Kreise et Eve Malleret . Gallimard. Paris. 1976
241- Louis Aragon. *Le Fou d'Elsa*.
242-LinnaPop .*Espaces discursifs:Pour une représentation des Hétérogénéitésdiscursifs*. Ed : Peeter Louvain. Paris 2000
243- Martin Heidegger. *Les chemins qui menent nulle part.*Tra de : Wolfgang brokmeir. EdGallimard. Paris .2004
244- Martin Heidegger. *Acheminement vers la parole.* Gallimard. 1976
245- Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Ed,Gallimard. 2003.
Sambar. Sindbad. 1997.
246- Mahmoud Darwiche. *La Palestine comme métaphore*- Entretien traduit de l'arabe par Elias Sanbar, et de l'Hebreu par Simone Bitton . Ed, Sindabad Acte sud 1997
247- M. Butor. *Essais sur le roman. Gallimard*. Paris 1/1992.
248- Michel Collot et Jean-claude Mathieu . *Espace et poésie* (Acte du colloque des 13,14 et 15 juin 1984). Presse de L'école Normale Superieure. Paris 1987
249- Michel Foucaut. Les mots et les choses,une archéologie des sciences humaines. Ed, Gallimard.( S.D)
250- Patrick Née . *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé.* Presse universitaire de France. 1999
251- Pierre V.Zima. *critiques littéraire et esthétique .Les fondements esthétiques des théories de la littérature* . Ed L'Harmattan.2004. Paris.
252- Umberto Eco. *De la littérature*.Ed ; Grasset et Fasquelle. 2002.
253- Umberto Eco. *Les Limites de l'interprétation*. Trad, Myriem Bouzaher.Ed, Grasset et Fasquel.Milan.1990
254- Sophie Guermès. *La poésie moderne*, Essai sur le lieu caché
255- SEAMUS Heaney . *Préoccupations*. Selected Prose 1968-1978.The noonday press.New York. 1980. P: 131-14
256- Isabelle EBERHARDT. Au pays des sables.Gallimart.2004.France
257- ATTAR .*La conférence des oiseaux*. Tra. Henri Gougou. Ed,Seuil.2002.
258- Jack Sojcher. *La démarche poétique* . Union Général d'édition. Paris. 1976
259- Jean- Marc GHITTI. *La parole et le lieu ; Topique de l'inspiration*. Ed,Minuit. Paris 1998
260- Jean-Pierre Richard. *Poésie et profondeur* Ed, Seuil. Paris .1976.
261- Jean Milly. Poétique des textes . Nathan .2 /2001 . paris
262- Jerome Roger. La critique littéraire. Ed Nathan.Mars 2001.

263- Poésie et L'espace . Actes de biennale 1988 .Maison internationale de la poésie Bruxel .1988
264- NU (e )[20] Carnet de l'IISMM.( Textes reunnis). Mahmoud Darwiche. Juin -1 2002 Impression .

## 5- المجلات والدوريات

265- يوسف اليوسف. شعر المقاومة في نصف قرن. مجلة الشعراء. ع14. 2001. بيت الشعر الفلسطيني . رام الله
266- عباس اليوسفي. توفيق صايغ كأن لم يمت عصره بعد.مجلة الشعراء. ع:20. ربيع2003 . بيت الشعر الفلسطيني. رام الله
267- د.حسن خضر . صورة المكان . مجلة أقواس . بيت الشعر الفلسطيني . رام الله .
268- اعتدال عثمان. نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود جرويش. مجلة فصول م5/ع1. أكتوبر، نوفمبر 1984. ص: 193
269- عبد الواحد لؤلؤة.قضية الشعر الحر في العربية. مجلة شعر. ع/43. 1969
270- جبرا إبراهيم جبرا.في جب الأسود توفيق صايغ في"ثلاثون قصيدة".مجلة شعرع1960/15
271- خالدة سعيد. العودة من النبع الحالم لسلمى الخضراء الجيوسي. مجلة شعر. ع1960/12
272- سلمى الخضراء الجيوسي. القصيدة ك لتوفيق صايغ. مجلة شعر.ع16 /1960
سلمى الخضراء الجيوسي . بلا جذور. مجلة شعر.ع1960/12
273- صبحي حديدي فدوى ظوقان الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي. مجلة الكرمل .ع 79. ربيع 2004
274- خوري. جدل الشعر والواقع. قراءة في الشعر الفلسطيني المعاصر. مجلة شؤون فلسطينية. ع 19/مارس 1973
275- إلياس خوري.عالم الدلالات في الشعر الفلسطيني.شؤون فلسطينية .ع:41-42. 1975
276- سلمى الخضراء الجيوسي. عراف الريح. مجلة شؤون فلسطينية. ع18/ 1961
277- محمد عبيد الله. فلسطيني كحدّ السيف. مجلة الشعراء بيت الشعر الفلسطيني. رام الله ع: 20/ 2003
278- صبحي حديدي. محمد القيسي المغني الجوال. مجلة الكرمل. ع2004/78
279- ياسين النصير . البنية المكانية في القصيدة الحديثة . مجلة الآداب. ع:2 السنة 1986/34
280- فالنتينا إيفاشيفا. الزمن والفضاء في الأدب الحديث. تـــ: زيد نعمان ماهر. مجلة الآداب.ع1 س:10 1990

281- فخري صالح. صدمة الواقع في شعر السبعينات.مجلة الأقلام. عدد:1981/08.وزارة الثقافة والإعلام. العراق.
282- فاروق عبد القادر.المنفى والفداء في الأدب الفلسطيني .مجلة دراسات عربية .عدد: 10 سنة 14 .أوت 1978
283- عثمان بن طالب.شعرية المكان في رمزية الكيان. مجلة الموقف الأدبي.عدد:387/ 2003 اتحاد الكتاب العرب . دمشق
284- ريتا عوض. خروج محمود درويش هل قتل الشاعر أم بعثه. مجلة شؤون فلسطينية
285- علي جعفر العلاق.الشعر وضغوط التلقي. مجلة فصول. القاهرة 1996

## فهرس الموضوعات

## الفصـــل الثالث

## صـــــورة المكـــــان



## الفصل الرابع

## دلالات المكـــــان

## الفصل الخامس

## جماليـــات المكـــان

بسم الله الرحمـــن الرحيم

**ملخص البحث**


تناول هذا البحث بالدراسة ظاهرة المكان في الشعر الفلسطيني الحديث، متخذا من دلالة المكان وجمالياته منطلقا لتقديم الشعر الفلسطيني الحديث في واحدة من المراحل التي جاءت في سياق تاريخي شهد تحولات ثقافية وسياسية واجتماعية، كان لها الأثر الواضح في تشكيل الخطاب الشعري .

وإذ اخترت موضوع: "دلالة المكان في الشعر الفلسطيني بعد 1970 " فإن مبرر ذلك يتجلى فيما عرفه المنجز الشعري من تحولات فنية وموضوعاتية منذ الستينيات. إذ لم ينفصل عن الموضوع النواة الأرض وما تحيل من أمكنة وتسميات وموروث جعل من فلسطين الأرض والوطن والإنسان مدخلا شاملا متماهيا مع جلّ القضايا والأبعاد.

ونظرا لطبيعة العلاقات المتداخلة التي تحتملها إشكالية المكان في الشعر من حيث تنوع حقوله اللغوية وبنياته الفكرية وأنساقه المعرفية والثقافية ، فقد حاولت الاستناد – في قراءته – على تحليل البنية المكانية وبحث ارتباطاتها الظاهرة والخفية.

وأول القضايا التي أثارها بحث المكان تمثلت في طبيعة وحدود المصطلح، فأغلب الدراسات التي عالجت موضوع المكان ركزت المتن الروائي، وكأنها توحي بأن المكانية خاصية سردية، كما وظفت مجموعة مصطلحات ترافقت وتداخلت على مستوى الدراسة الواحدة، وأكثرها شيوعا مصطلحات المكان والفضاء والحيز والجغرافيا الشعرية.

ولأهمية هذه القضايا كان لا بدّ من استقراء المفاهيم النقدية التي عالجت مصطلحات المكان والفضاء باعتبارهما أكثر استعمالا. أما بالنسبة لعلاقة الخطاب الشعري الفلسطيني بالمكان، فقد اتجه البحث إلى استقراء السياق التاريخي والاجتماعي الذي ولدت فيه التجربة الشعرية ومن ثم الوقوف على التحولات الجوهرية التي شهدها هذا المنجز الشعري على المستوى الشكلي والجمالي والموضوعاتي.

وإذا كان بحث المصطلح ، والتقديم التاريخي للمدونة الشعرية الفلسطينية جزءا فرعيا في الإشكالية ، فإن بحث بنية وهوية المكان في الشعر الفلسطيني من صميم هذا الموضوع لأنه لا يمكن– في تصوري– قراءة دلالات المكان وجمالياته دون تحديد لبنيته وتنويعاتها المتداخلة. ومن ثم كان لزاما على البحث إثارة مسألة شمولية هذه البنية وامتدادها إلى الأشياء والإنسان. وهو ما يفرض تحديد هذه البنية بحسب الصورة الشعرية أو الحقول اللغوية أو بحسب المضامين والمضمرات الثقافية والفكرية.

وإذا كانت الأمكنة ذات المرجعية الفزيائية أو الجغرافية قابلة للتحديد، فإن الأمكنة الخفية ذات طبيعة مختلفة، لأنها لا تمتلك نفس الخاصية مرجعية، وإنما تنتج فضاءاتها وتكتسب أبعادها المكانية من مفاهيم اللجوء والحماية والألفة. وهو ما يدفع إلى السطح إشكالية التعامل مع صور الحلم وتأملات العزلة والتمركز في الذات باعتبارها أبعادا مكانية تشكل عوالم خفية في القصيدة.

وتأسيسا على هذه القضايا التي وجدت مبررا لها في طبيعة الموضوع وتنوع مفاهيم المكان فقد اعتمد البحث في دراسة المكان الخطة التالية:

– **تمهيد لبحث** مصطلح المكان والفضاء ومحاولة الوقوف على تداخلهما في الدراسات الفلسفية والنقدية ، وركزت فيه على إشكالية التداخل في الدراسات النقدية النظرية والتطبيقة الحديثة ، فكان لا بد من عرض ومناقشة الموضوع دون إسراف، وقد أسعفتني مقاربات حسن نجمي لهذه القضية في مؤلفه "شعرية الفضاء" وآراء كلّ من Henri le febvre وChristine du pouy ، من خلال المؤلفين " la production de l'espace ، و la question du lieu en poésie " بالإضافة دراسات أخرى لا يسع المقام لسردها بالإضافة إلى دراسات أخرى عربية وأجنبية أثارت الإشكالَ نفسَه.

– **وكان الفصل الأولُ** مدخلا تمهيديا أوجزَ حياة الشعر الفلسطيني الحديث منذ الانتداب، وتكمن أهميته في بحث علاقة الخطاب الشعري الفلسطيني بالمكان ومن ثم محاولة فهم طبيعة هذه العلاقة في ضوء المعطيات التاريخية والثقافية التي واكبها.

وأمام كثافة المادة العلمية، ولكثرة الدراسات التاريخية في الموضوع، وحتى لا يتحول هذا الفصل إلى بحث مضاعف يكرر ما سبقه من دراسات اكتفيت بالتلميح والاختصار، والتركيز على إشكالية العلاقة

بين الشعر الفلسطيني والمكان وفهم أسبابها ونتائجها والتي ملخصها أن هذا الشعر ظل مرتبطا بنواته الخلفية، بحيث أصبح فيه المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص باعتبارها واقعا وحلما استلهمته القصيدة وجعلته أرضا خلفية لها.

**أما الفصل الثاني** فقد اختص بوصف بنية وهوية المكان في المتن الشعري الفلسطيني، خاصة وأن مفهوم المكان بلغ من المرونة حدا يصعب معه حصر نماذج الدراسة ضمن مجموعات أو حقول لغوية محددة. ومن ثم فإن البحث في هوية المكان اتجه إلى دراسة طبيعة بنيته وعلاقاتها المكانية الممكنة لأن إبداع المكان في الشعر لا ينفصل عن علاقته بالذاكرة الجمعية الممتدة في الثقافة والسياسة والدين والمجتمع، إذ تشكل علاقة تاريخية تقوم إما على استرجاع المكان أواختلاقه في النص، ليتحول فكرةً أو صورة أو مجموعة أبعاد وفضاءات متمتهية مع بعضها، وهو ما يؤشّر إلى اعتباره هوية شعرية جمالية بالإضافة إلى كونه انتماء.

وأمام تنوع وكثافة حضور النماذج المكانية فقد ارتأيت تقسيمها إلى محورين تضمنهما الفصل الثاني ، فالمحورالأول يتعلق بالجغرافيا الشعرية وأعني بها حضور الصورة الفزيائية للمكان مثل الأرض وعناصر الطبيعة والأماكن الاجتماعية كالمدن والأوطان والبيت و المنفى والصحراء والبحر وغيرها. والثاني يرتبط بالأمكنة الخفية والتي تعتمد على التفسير والتاويل لاكتشاف ارتباطاتها الخفية بالمكان ومن نماذجها الحلم والتأملات وعوالم القصيدة...

**وفي الفصل الثالث** "صورة المكان" اتجه البحث إلى مقاربة المكان تفسيرا وتأويلا وهي مقاربة لشبكة من العلاقات التي تربط المكان بالمجال الدلالي وبالخيال الشعري لأن مسألة المكانية لا تتوقف عند حدود الصورة بل ترتبط بالنص ارتباط وجود وانتماء وهوية.

وأمام كثافة الحضور المكاني فقد وزعت هذا الفصل على مجالين كبيرين، ارتبط الأول بصور الأرض وتحولاتها المختلفة ، وتعلق الثاني بتحولات المنفى.

فأما بالنسبة لتحولات صور الأرض فقد اتجه التحليل إلى دراسة التنويعات المرتبطة بموضوعة الأرض ومختلف تقاسيمها المكانية ، فصورة الأرض تلخص جزئيات المكان الفلسطيني، باعتبارها خلفية للقصيدة وبنيةً "نواةً " ، إذ أشبعتْ صورة المكان في تجلياته المختلفة بمعاني الحياة والانتماء والوجود. كما بدت صورتها نموذجا فنيا استحضر العلاقات الانسانية المختلفة، كما اكتسبت بعدا ملحميا عمّق سؤال الوطن وسؤال الوجود.

وبالنسبة لتحولات المنفى فإنه اعتمد على صور مكانية جمعت بين المنفى وبوابات الوطن، ونظرا لتنوع الأمكنة وتقاطعها على مستوى الدلالات فقد عالجت صورة أمكنة المنفى من خلال مجموعة تنويعات رئيسة هي :

-**صورة المخيم** لأنها ارتبطت في الذاكرة الفردية والجماعية بحياة اللجوء والشتات. ومن ثم تمركزت حول البؤس والحزن .

-**صورة البحر** وتعكس رمزية عامة في جماليات القصيدة، لاقترانه في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع .وقد تحولت صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلة مشهده بالواقع التاريخي لحياة المنفى.

-**صورة الصحراء:** ارتبطت -هي الأخرى- بالشتات الفلسطيني، فنوعت الموضوع الشعري بقضايا الرحيل والتيه والغربة، وفي بعضها تحول مشهد الصحراء إلى مساءلات فكرية ووجودية،تناقش وضعية الوجود خارج المكان.

**الأوطان والمدن :** جمع تنوع صور المدن والأوطان بين غربة المنفى وحنين الوطن، إذ ارتبط حضور المدينة في النص الفلسطيني بواقع حياة المنفى والغربة ولذلك تتبع الشاعر تفاصيل هذا الواقع عبر تسجيلات تراوحت بين رصد واقع الحياة في المدينة وطبيعة العلاقات المؤقتة والمترتبة عن حياة المنفى، كما أن الوجود في مدن المنافي لم ينس الشاعر مدن وقرى وطنه بل إنه مزج بين المدن في نفس النص وشكل منها جغرافيا سياسية أعادت صياغة العالم شعريا.

**وتناول الفصل الرابع** دلالات المكان، وبما أن الظاهر المكانية في الشعر الفلسطيني لم تنفصل عن مخزونها المعرفي والثقافي، فإنها بهذا التوصيف شكّلت مخزونا خصّب النص الشعري بأنواع المعرفة التاريخية والدينية والأسطورية التي ارتبطت بالمكان أو بالحالات المشابهة لواقع المكان وحاضره.

وقد بني هذا الفصل على ثلاث مستويات هي :.

1- **المكان وإنتاج الدلالة التاريخية،** وقسّمت الفضاء التاريخي على محاور رئيسية هي:

- **محور خصّ التجربة التاريخية بصفة عامة،** فاستعارت الأمكنة العمق الكنعاني والروماني والإسلامي والحدث التاريخي المعاصر، كما أنها في الجانب الثقافي اعتمدت تقنية الأقنعة ممثلة في استلهام الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية التي ربطتها الأحداث بذاكرة المكان.

- **محور الحضور الأندلسي:** وهو تجربة تاريخية تنوع حضورها بين تاريخ المكان الأندلسي ، واستحضارالشخصية الأندلسية . وقد اتجه البحث إلى تحليل علاقة المعرفة التاريخية بالمكان وتداخل الشعري بالتاريخي على مستوى القصيدة.

2- **المكان والدلالة الدينية** فقد اتجه البحث إلى تحليل علاقة التجربة الشعرية بالمقدّس باعتباره فضاء دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية، وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة، فإن الدراسة ركّزت على ما له علاقة بتأملات المكان والتي ترتكز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة.

ومن ثم فإن مفهوم المقدّس ببحث العلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي اعتبرها مصدر انتمائه، وعنصرا مكونا لكيانه ووجوده ولذلك فهي فردوسه المفقود الذي يحاول استعادته،وجنته الضائعة التي يسترجع من خلالها نموذجه الأول. فأكسبها بعدا متعاليا ارتقى بها إلى اعتبار العودة أو الرحيل باتجاه الوطن قيمة مقدسة ومدخلا إلى بعث ووجود جديد.

3- **وفي بحث الدلالة الأسطورية** بما تحمله من أبعاد وقدرة على استيعاب الموضوعات الشعرية المختلفة فإنها احتفظت في الشعر الفلسطيني الحديث بوظيفة "القناع" أوالخلفية التي اتكأ عليها النص الشعري. حيث أن موضوع البحث لا يتجه إلى دراسة الأسطورة كظاهرة شعرية وفنية مستقلة وإنما يبحث في ارتباط المكان بالأسطورة ما دامت موضوعة النص تتحرك في فضاء النواة الخفية "الأرض". وهو في بعد آخر استعادة للمكان من الأساطير التي تؤكد مرجعياته في الثقافات والانجازات الحضارية المختلفة كفعل يقوم في مقابل محاولات الآخر اختلاق المكان عبر المرجعية التوراتية.

ومن هذا المنظور فإن علاقة الأسطورة بالمكان وبالشعر تبدو في كونها فضاء إضافيا للتأملات الشعرية، فهي في النص لا تقتصر على بعدها الجمالي أو صورتها الرمزية، بل تتجاوز ذلك إلى أنها اختلاق للمكان المفقود، واسترجاع داخلي لأمكنة الانتماء. كما أنها ذاكرة تاريخية من نوع آخر، يتجاوز التاريخ إلى ما قبل التاريخ انطلاقا من فرضيات الأسطورة، وبذلك فهي عودة إلى نوع من الحياة المرتبطة بحميمية المكان الأول.

**أما الفصل الأخير "جماليات المكان** " فيعتبر فصلا مكملا لأنواع الصور المكانية ولعالم الدلالات ،إذ انه يعتمد على تحليل التأملات الشعرية باعتبارها امتدادا للتنويعات المكانية. ولذلك فإن هذه الأمكنة تعتمد على التأملات الشعرية ، فاكتسبت بعدا فضائيا يقوم على معمار المتخيل الذي يلجأ إليه الشاعر في تأملات العزلة أو الألفة ومن هذه الأمكنة الخفية اتجه البحث إلى تحليل الظواهر التالية:

- **فضاءات الموت أو القبر وعلاقته** بالأبعاد الفلسفية والوجودية وارتباطه بالواقع وبالجغرافيا الشعرية.

- **عالم القصيدة أوالتجربة الشعرية،** باعتبارها كونا شعريا خاصا وفضاء للتأملات. ومن هذا المنطلق اعتبار القصيدة كونا فيه تلتمس الذات الشاعرة مكانا حميميا، كما أنها في بعض ملامحها الملجأ المتخيل للذات والمترجم لنفسانية البعيد .

- **التمركز في الذات وجدلية الداخل والخارج:** ويقوم على قراءة وعي الذات أو التمركز في الأنا، واعتباره مكانا خفيا للتأملات ونموذجا إضافيا للجوء والبحث عن الحماية ، ومن خلاله تُستعاد ذاكرة المكان عبر إعادة إنتاجه في مواجهة الشتات التي تحرّكها تجربة الخوف من فقد المكان. وبهذا التصور يتحول النص في حد ذاته إلى مكان تمارس فيه الذات وعيها وتحقق عبر صوره وجودها.

- **تأملات الحلم والبحث عن العالم الممكن** وفيه يناقش البحث تصورا آخر للمكان من حيث دخول التجربة الشعرية تأملات الحلم باعتبارها من الأمكنة الخفية لما تنتجه من فضاءات ذاتية. فالحلم كمكان للجوء يمنح الشاعر إحساسا آخر بالوجود وقدرة على تحسس المكان في الذات، واستلهام ما يثيره من ذكريات وتجارب خاصة.
- وامتدادا لهذه التأملات بحثت في عنصر **مستقل جمالية الألفة والعزلة** باعتبارها من التأملات التي ارتبطت بثنائية البيت والسجن .

فبالنسبة لشاعرية الألفة فإن الذاكرة لا بدّ وأن تحتفظ بمأساة لا تقلّ أثرا وعمقا عن مأساة فقد الوطن ممثلة في بيت الطفولة وما ترتّب عليه من آثار نفسية التقطها النص الشعري.

وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية على هذا النوع من الأمكنة نلاحظ أنه يترافق مع حلم الوطن،وتحديدا موضوعات العودة والرحيل، وبالتالي فهو نوع من الانتماء إلى الأرض باعتبارها البيت الكوني الأكبر. واعتبارا لهذه العلاقات والأبعاد أملت طبيعة هذه التأملات الاتجاه إلى مناقشة جماليات الألفة حسب ما يتصل بها من موضوعات تأملية تقوم على توحّد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها.
- وبالنسبة لتأملات العزلة فقد ارتبطت بأنواع مختلفة من الأمكنة، لكن تحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان دون غيره بهذا النوع من التأملات.

ولذلك فإن التركيز على تأملات العزلة يواصل متابعة المستويات المختلفة لجماليات المكان، من حيث كون التأمل في فضاء السجن نوعا من التركيب الجدلي القائم على المفارقة بين عالم مغلق وآخر مفتوح وعلى المستوى النفسي جدل بين الداخل والخارج. كما أن صورة السجن وإن أشارت في أحيان كثيرة إلى طبيعة هذا المكان وما يترافق معه من أصوات وأشياء. فإنها تجاوزته بتأملات العزلة إلى إنتاج أمكنة بديلة حوّلت الضيق والمحدود واسعا لا محدودا.

**في المنهج**

بالنظر إلى طبيعة موضوع البحث الذي تشعّب في أنواع مختلفة من المعرفة التاريخية والاجتماعية والفلسفية والنفسية إضافة إلى طبيعته الجمالية، فإنه كان لا بدّ أن ينعكس كل ذلك على الاختيارات المنهجية والإجرائية حيث أن مقاربات المكان دلالة وصورة اعتمدت على مزيج من الدراسات إذ تنوعت بين المقاربات النفسية والاجتماعية والفلسفية أما المقاربات النقدية فإن البحث استفاد من الآراء البنيوية ونظريات التلقي والتأويل وإجرائيا فقد اعتمد على المنهج الاستقرائي والوصفي .

وحتى لا يتوسع البحث في المادة الشعرية الكثيفة فقد تم تركيز مادة الشعر على عينة من الشعراء رأيتهم يمثلون الفترة الزمنية المقترحة لهذا الموضوع كما يتوفر في شعرهم ما يؤهله ليكون مادة لدراسة المكان، ومن هؤلاء محمود درويش وإبراهيم نصرالله ومحمد القيسي ومريد البرغوثي وسميح القاسم وعزالدين المناصرة والمتوكل طه.

**في المصادر والمراجع**

أما بالنسبة للمصادر والمراجع فلا أشكو شحّها ولا قلتها، وإنما صعوبة الحصول عليها والتي تطلبت مني السفر والتنقل مما فوت علي الكثير من الوقت الثمين، ولعل أعم ما يمكن الإشارة إليه في هذا المجال هو قلة الدراسات النقدية المتخصصة في مجال تطبيق جماليات المكان على الشعر، حيث أن أغلب الدراسات التطبيقية والنظرية اتجهت إلى تحليل ظاهرة المكان أو الفضاء في الخطاب الروائي العربي بينما ندرت تلك التي تناولت المكان في الشعر العربي باستثناء مجموعة مقالات وكتيب تناول المكان في شعر السياب. بالإضافة إلى دراسة تناولت فلسفة المكان في الشعر العربي القديم. ولذلك كنت مجبرا على اعتماد مراجع أجنبية والتي وفرت معرفة هامة في دراسة شعرية المكان في الخطاب الشعري تحديدا، مع ما يحف ذلك من مزالق وصعوبات الترجمة .

وأهم صعوبة واجهت البحث تمثلت في مستويين الأول شساعة التنويعات المكانية الموظفة في الشعر الفلسطيني وتداخلها الشديد في إنتاج الدلالات ، بحيث يصعب الفصل بينها لشدّة تداخلها ، ولتفادي الوقوع في التكرار حاولت معالجة هذا المشكل بجمع مادة المكان وتصنيفها بحسب تقارب دلالاتها أو أنواعها، وهو ما أتاح لي بمساعدة الأستاذ المشرف إحراج البحث على هذه الصورة.

**نتائج البحث**

عند استعراض مراحل الشعر الشعر الفلسطيني الحديث لاحظت أنه تمركز حول أرضه واستلهم من خلالها موضوعاته الشعرية وجماليات الأمكنة، فحفلت القصيدة بصور المكان وتجلى في شتى أنواع المشاهدات والتأملات، مما يجعلني أزعم أن القصيدة الفلسطينية قصيدة مكان بامتياز، يمكننا أن نستخلص منها النتائج التالية:

1- فمن حيث المتابعة التاريخية لظاهرة المكان في الشعر الفلسطيني نلاحظ ارتباط المدونة الشعرية الفلسطينية بموضوعة المكان، فشكلته في صور وتأملات تعقّبتْ المراحل والأحداث التاريخية المختلفة، حيث أصبح المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص، استلهم الشعراء مظاهره الحسية والخفية،وجعلوه أرضا خلفية للقصيدة، فكانت بدورها وطنا وعالما أقام الشاعر بين تأملاته.

- هذا السياق التاريخي الذي نشأ فيه الشعر الفلسطيني الحديث، جعله لا ينقطع عن ذاكرة الأرض، حيث احتفظ الشعر بذاكرة المكان جماليا وموضوعاتيا، ومن ثم كانت جمالية المكان أحد أوجه الالتزام بموضوعة وقضايا الأرض/ الوطن في الحركة الشعرية الفلسطينية طوال مسيرتها،وهوالتزام يبرره الارتباط الحتمي بالعناصر المكانية – في شتى صورها- باعتبارها بعدا جماليا وعنصرا من عناصر الهوية.

2- إن القصيدة الفلسطينية التي تطورت بعد السبعينيات داخل فلسطين أو في المنفى –وفي ظل الواقع التاريخي والسياسي والثقافي المرتبط بالقضية الفلسطينية- كان لا بدّ وأن تتأثر بزمانها ومكانها وتنخرط بموضوعات المقاومة والانتفاضة وحلم الدولة المستقلة وإلى جانب ذلك كان لزاما على الشاعر أن يحافظ على خصوصية الشعر،ويجنب النص فخّ التحول إلى خطاب سطحي، وبين هذا وذاك ظلّ النص الشعري محافظا على علاقته بالمكان وجمالياته .

3- من أهمّ السمات التي ربطت النص بالمكان احتفاء الخطاب الشعري بالذاكرة وبالعناصر الثقافية ، حيث خصّبت النص ، وزوّدته بأقنعة ورموز اشتغل عليها الخيال الشعري . ومن أهمّ النماذج في هذا الصدد، ما قدمه الشعر من صور للأرض ارتبطت برموز الأمومة والخصب،وبالمصادر الأسطورية والدينية والتاريخية. وعلى سبيل المثال استلهم شاعر المنفى محمد القيسي الملحمة الشعبية لسيرة عنترة ابن شداد حيث في مطولته "مجنون عبس"، وكذلك فعل الشاعر المتوكل طه في مطولته "الخروج إلى الحمراء، أو "حليب أسود".

4 – لقد استندت مسألة المكان في الشعر الفلسطيني،على خلفية الأرض/الوطن باعتبارها مسألة مصيرية على المستوى الفردي والجماعي، ولذلك كانت على مستوى النص الشعري نوعا من البحث عن وجود حر في المكان، وأول مظاهر هذه الحرية المُمَارسة على مستوى الصورة تتمثل في حضور المكان باعتباره علامة لغوية اكتسبت هذه الخلفية. فتنوعَ حضورُها عبر نسيج متداخل من الحقول اللغوية التي كان لها تميزها الفني والفكري، من خلال تفاعلها مع بقية الأشياء التي تتحول بفعل وجودها في المكان إلى جزء منه.

5- شكّل إحساس الفقد –الذي رافق تجربة المكان في الشعر- العلاقات المكانية في مستوى النص، ولذلك اعتمدت الصورة المكانية على بنية جدلية تنسجم مع سياقها فتشكلت الصورة وفقا لعلاقات علاقات الاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج.

وضمن هذا التصور لم يكن المكان –شعريا- مجرد صورة ثانوية جامدة أو تسمية اعتباطية، بل هو تفاعل بين معطيات جمالية وتصورات فكرية، تقدّم أنساقا ثقافية مضمرة وتحوّل عالم الأمكنة إلى عالم دلالي يؤثر في إنتاج المعنى ومضاعفته، وتجعل منه موجّها ، يؤشّر للتحولات المختلفة. ومن ثم تتحول لغة المكان إلى علامات وقيم منمذجة تنتج فضاءاتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

6- صورة المكان ارتكزت التجارب الشعرية على حقول الأرض والطبيعة والأماكن الاجتماعية ( الوطن، المدينة ، القرية..) وكانت صورة الأرض والطبيعة من أخصب الصور المكانية لما وفرته من أبعاد رمزية للقصيدة ، فعندما تمحور الشعراء الفلسطينيون حول الأرض المكان، لم يكن ذلك مجرد

حضور عرضي واكب القصيدة في مرحلة ما من مراحل هذا الشعر، إذ أن قراءة النصوص المختلفة أكدت أن مفهوم الأرض يتجاوز مفهوم المكان البصري ،وحضور الأرض لا يكتفي بصورته الطبيعية، وإنما هو حضور كوني وإنساني متشعب الأوجه ومتنوع الأنظمة والأنساق.

وما دامت موضوعة الأرض خلفية القصيدة الفلسطينية، فإن كثافة حضورها عُدّ من أولويات الشعراء، لما لها من أهمية ومرونة في إثارة الذاكرة وتخصيب الرؤى الشعرية، كما أنها حاضرة في المتخيل الشعري كذاكرة مهدّدة تلوذ بالكتابة لتحقيق وجودها وانتمائها وأبعادها الكونية والإنسانية. وهو ما يثير القراءة ويحفّز الانتباه إلى العلامات البديلة عن الأرض باعتبارها علامات تمارس وظيفة تحويلية، تتماهى عبرها منظومة الأرض،وتكسبها القدرة على فتح فضاءات دلالية جديدة، فالرمل والتراب والصحراء والبحر،والبيت والسجن والزيتون والبرتقال، شكّلت علامات بارزة في الشعر الفلسطيني، واعتبرتها كثير من الدراسات من بين بوابات فلسطين في الشعر الفلسطيني المعاصر. وهو ما يشير كذلك إلى أن موضوعة الأرض بتحوّلاتها المختلفة لم تنقطع عن هذا الشعر على امتداد مراحله وأجياله، فالأرض، والرمل والتراب والصحراء من العلامات الكبرى التي تضمنت إشارات المكان وعكست حضوره في الذاكرة وعبر الصورة الشعرية.

7- ولم تكتف صورة الأرض بلغة الطبيعة والأمكنة بل امتدت تحولاتها إلى التماهي في صورة الأرض/ المرأة منبثقة من إحساس عميق ومكثف يجسد المكان في نسيج لغوي وفضاء دلالي خاص، يرتبط دائما بتجربة فقد المكان والحنين إليه والتعلق به إلى أقصى ما يمكن أن يكون، لأن العلاقة لم تعد مجرد إعلان لانتماء مكاني بقدر ما هي إعلان لوجود إنساني في المكان .ولذلك تأخذ صورة الأرض نسيجها عبر مستويات واقعية ونفسية ورمزية استثمرت صورة الأمومة والميلاد والطفولة عبر ثنائيات الخصب والعقم والبعث والموت، وهي في بعدها المقدّس تمتدّ إلى تقمّص أيقونات مريم أو البتول أو العذراء أو هي بملامح تاريخية كنعانية تستمد جذورها من عمق التاريخ الكنعاني .

08- أما صورة أمكنة المنفى في الشعر الفلسطيني لفإنها تقيم احتفالية المكان المفتوح على فضاءات التيه واللجوء والاغتراب، وهي فضاءات تستمرّ في إنتاج الأمكنة من خلال بحث مشكلة الوجود في المكان، والذي تحوّل بفقده من مشكلة انتماء إلى مشكلة وجودية، ولذلك فأن مشهد العتبات المكانية المفتوحة على صورة الرحيل لا تقدّم الرحلة أو السفر كفكرة أدبية صرف، وإنما تمزجها ببعد فكري يوجه قراءة جماليات المكان إلى أبعادها الإنسانية والفلسفية، وهو ما يحوّل هذا البعد إلى المفاهيم الظاهراتية التي تربط بين المكان والفضاء الوجود .

09- أما صورة البحر فقد كانت هي الأخرى عتبة مكانية ربطت العلاقة بين الوطن/الأرض والمنفى حيث كانت البوابة المفتوحة على ثنائية العودة والتيه .وفي انفتاح مكانية البحر على المنفى بالدرجة الأولى تشبعت صورة البحر برمزية عامة اقترنت بمفهوم اللامتناهي في الكبر وشكلت خيالا شعريا مشبعا بالمغامرة ومخصّبا بأساطير الرحيل وقصص الضياع والغرق وما ترسب في الذاكرة الشعرية من موضوعات مترابطة بمكانية البحر.

– جمالية البحر ورغم مأساوية الرحيل تنبعث من تحوّله إلى مخيال يرتبط بالأرض/ الوطن ، والنقوش في البحر هي الذاكرة التي تأبى أن تمّحي، وهي البحر في تحوّله ذاكرة تستعيد الوطن من المنفى، وتعاود الحنين إلى شواطئه،فأسراب النوارس ورغم تعوّدها الإبحار لا تنس شواطئها مهما طالت الرحلة، وعبر هذه الصورة الفسيفسائية يعيد الشاعر سرد أحلام العودة التي تراود خيال المبعد في المنفى.

– كما أخذ البحر بعدا يتمثل في كونه نموذجا مكانيا مفتوحا على العوالم الممكنة، حيث جعل منه الخيال الشعري صورة مكانية مرنة وسريعة التحول يمكن من خلالها بناء الفضاءات الأكثر تباعدا وتناثرا، وبالإضافة إلى ذلك فإنها اكتسبت نوعا من التخصيص اللغوي جعلت دلالالته في المخيلة الشعرية الفلسطينية تتبادل الاتجاه بين المنفى والوطن، فامتدت صوره إلى موضوعة الغربة، وحلم العودة وذاكرة الوطن كما كانت تنويعات صوره مجالا خصبا لتأملات العزلة .

10- أما صورة الصحراء فقد ارتبطت بواقع الشتات الفلسطيني، فكان لها فعل الموجه الذي يحيل القارئ على موضوعات المنفى و الرحيل والتيه والغربة، وفي بعضها مشاهدها تتحول إلى مساءلات فكرية ووجودية، تعيد مناقشة حلم العودة ووضعية الوجود خارج المكان.

وعلى مستوى حضور الصحراء في المدونة الشعرية الفلسطينية، فإنها أخذت سمة التحولات المستمرة التي يمكن أن تستوعب مختلف التجارب الإنسانية، وباعتبارها بنية مكانية قابلة للتحول فإنها اكتسب خصوصيتها كعلامة مشبعة بمرجعياتها التراثية والثقافية والمعرفية، ولذلك ارتبطت-في الغالب- بخيال المنفى ، واحتفظت بصور التيه والرحيل الماثلة في الذاكرة. إذ إنها أعادت صياغة أبعاد المنفى من منظور آخر لا يختلف عن صورة البحر إلا من حيث جزئيات وتفاصيل طبيعة المكان.

11- أما ظاهرة الأمكنة الخفية فإنها أخذت من المكان تصورات الإقامة واللجوء والحميمية والألفة، كما أنها تلبي الرغبة في استعادة المكان على مستوى الذات.

ولذلك فإن هذه الأمكنة ارتكزت -في القصيدة الفلسطينية- على تأملات جمعت بين الشعر والفلسفة، واستلهمت عند بعض الشعراء أفكار باشلار وتأملات هايدغر ،وأخص بالذكر ما قدمه محمود درويش في كثير من نصوصه الأخيرة، ومحمد القيسي عندما ربط بين الوطن والأم وتأملاته الطفولية. ومن ثمّ تجسدت الأمكنة الخفية في صور الحلم ، والتمركز في الذات وتأملات الوحدة التي كانت صور السجن من أهم مساحاتها .

وعبر شعرية أمكنة الموت، اتجهت التأملات الشعرية إلى البحث عن الخلاص من سلطة الزمن والمكان، واتخذ أبعادا فلسفية جمعت بين الاحتماء واللجوء والعودة إلى الأرض الأم ، فكان القبر رمزا مكانيا تحتمي فيه الذات الحالمة من تيار الزمنية، ومن خطر فقد المكان، ومن ثم شكل فضاء الموت صياغة فلسفية لمفهوم المكان والوجود.

ومن ثم شكلت صورة الموت عوالم دلالية تتجاوز ظاهرة الموت إلى إعلان وجود خاص في النص وفي التأملات ،حيث أن لغة الموت والحياة والقيامة والقبور والسديم والعدم والوجود والحضور والغياب والبعث... تمركزت حول تصور خاص للمكان يعتمد على مفهوم اللامتناهي، واللامحدود. كما أن الحقول اللغوية السابقة كثيرا ما تستشعر في النص فضاءات الحماية أو الحرية. وعندما جعل الشاعرعوالم الماوراء مفتوحة ولامتناهية إنما كشف عن حالة لاشعورية أنتجها إحساس الفقد والشعور بخطر تهديد الوجود في المكان .

12- وما دام عالم القصيدة من الأمكنة الخفية المحتمل وجودها والاستقرار في صورها فإنها تشكّل بواسطة اللغة حالة فكرية ووجودية خاصة .ووفق هذا التصور فإن العلاقة بين التجربة الشعرية والمكان لا تنحصر فيما تعكسه علاقة اللغة بالأشياء ، وإنما تشيّد في النص عوالم خفية لإقامة الذات.

ومن مظاهر هذه الإقامة في القصيدة استغراق التأمل في الذات والتمركز في الأنا، بحيث أصبح بعدا إضافيا للجوء والبحث عن الحماية، ومن خلاله تستعاد ذاكرة المكان بإعادة إنتاجه من داخل التأملات في مواجهة الشتات.

وبهذا التصور يصبح النص في حد ذاته مكانا تمارس فيه الذات وعيها وتحقق عبر صوره وجودها. ههنا لا نتعامل مع النص باعتباره مكانا مفتوحا أو مغلقا ولا باعتباره شكلا هندسيّ الأبعاد، ولكن ينظر إليه باعتباره تمظهرا للأنا وتمركزا في الذات يحقق وجودا خاصا وانتماء لعالم ممكن، كما ينتج عالما بديلا ومتخيلا ، تتشكل أبعاده في حدود النص.

13- وإضافة إلى التجارب السابقة فقد فتحت صورة المكان جماليات جديدة باتجاه فضاءات الألفة والعزلة والتي لم تنقطع عن الخط العام الذي تمحورت فيه التجربة الشعرية الفلسطينية ممثلا في العلاقات المكانية المرتبطة بالتجربة الشاملة للأرض والوطن ولذلك تعد نماذج البيت والسجن من أهم المعالم المكانية التي شكّلت بوضوح تأملات الألفة والعزلة باعتبارها جمالية تستحضر المكان الأليف وذكريات الطفولة ومفهوم الحميمية.

فصورة البيت أو المنزل لم تعد مجرد تصوّر لشكل هندسي قائم في الواقع كحقيقة عينية، بل إنه علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكوّن من مكوّنات الانتماء،ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء

والحماية،. ومن الواضح أن تصور هذا النموذج ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب .

تتقاطع صور البيت و الوطن، وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية على هذا النوع من الأماكن نلاحظ أنه يترافق مع حلم الوطن، وتحديدا موضوعات العودة والرحيل، وبالتالي فهو نوع من الانتماء إلى الأرض باعتبارها البيت الكوني الأكبر.

كما أن جمالية الألفة–كموضوعة تأملية في البيت تقوم على توحّد العام والخاص داخل التجربة الشعرية في شموليتها، فهي خاصة لأنها ترتبط بتجارب فردية إذ لكلّ شاعر ذاكرته الطفولية وزمنه المكثف في موضوعة الألفة والحنين،فالشاعر بذلك يتعرّف إلى نفسه من خلال زمنه الخاص وبيت طفولته الحميمي..أمّا العام الذي يتوحّد بالخاص فهو تحول مكانية البيت لتشمل أفقا تأمليا إنسانيا مفتوحا على الوطن والعالم.

**14**– وفيما يتعلق بتأملات العزلة فإنها ارتبطت بأمكنة مختلفة، وتحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني حصره لوحده بهذا النوع من التأملات، إذ أنها تأملات يمكن أن تنبعث من الشعور بالوحدة وهو ما قد يحدث في أي مكان. ولذلك فإن التركيز على السجن يجد مبرره في علاقة هذا المكان بالتجربة الشعرية الفلسطينية حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة والمعايشة أو بطرْق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الفلسطيني في ضوء واقعه التاريخي والسياسي.

أما الفضاءات الدلالية التي ركز البحث على تحليل مقولاتها، فإنها حصرت العالم الدلالي الذي أفرزه المكان في حقول دلالية محورية هي الفضاء التاريخي والفضاء الأسطوري والفضاء الديني، وهذا التحديد لا يعني الحصر وإنما أفرزته معطيات معرفية ممثلة في طبيعة العلاقات التي أنتجتها صورة المكان بالنظر إلى ارتباط ذاكرة المكان بالمعرفة التاريخية والدينية والأسطورية التي نوع الشعراء توظيفَها.

وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية لها نماذجها وعناصرها الثقافية المكونة لهويتها الجغرافية والثقافية فإنها تحضر في النص الأدبي محمّلة بتلك المضامين والأبعاد والتي لا تتخلى عن ارتباطها بالتاريخي والمقدس والأسطوري والواقعي، ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية لجماليات المكان ركزت في توظيفها على استنطاق تلك الأبعاد المعرفية.

وتجدرالإشارة إلى أن هذه العلاقات المعرفية في النص الشعري الفلسطيني الحديث لم تنحصر عند جيل دون آخر، حيث أن نصوص الفترات المختلفة جاءت محمّلة بالتجارب التاريخية المرتبطة بذاكرة المكان، ومشبعة ببذور الثقافات المحلية والإنسانية، إذ ربط الشاعر المكان من خلالها بالجذور الفكرية والمعرفية لأجل إنتاج فضاءاته وإعادة صياغتها وفق أبعاد اجتماعية ووجودية وإنسانية خاصة، ولذلك فإنه يؤكد من خلال هذا الحضور المعرفي على وحدة الانتماء، وعلى هوية المكان في ظل الجدل القائم حول امتلاك المكان بين الأنا والآخر.

وكأي باحث – أتمنى أن أكون موفقا في ما قدّمته من آراء يعود الفضل في الوصول إليها إلى ما وفرته لي توجيهات أستاذي المشرف، وتشجيع الأصدقاء، وما قدّمته الهيئات العلمية المختلفة من تسهيلات. وبهذه المناسبة أكرّر شكري وامتناني للأستاذ الدكتور العربي دحو الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه البحث وبمتابعة مراحله المختلفة ، كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذة الدكتورة زينب علي بن علي التي أتاحت لي فرصة متابعة البحث في جامعة باريس8 من خلال ماقدمته لي من تسهيلات العمل في المكتبة وحضور الندوات والأيام الدراسية العلمية المختلفة، كما لا أنسى شكرالأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة والذين كلفتهم عناء القراءة والسفر. كما يسرني أن أشكر المؤسسات العلمية المختلفة وأخص بالذكر منها جامعة باتنة وجامعة المسيلة وجامعة باريس8 . وأخيرا إلى كل من أمدني بالعون أرفع آيات الامتنان وجزاكم الله عني خيرا.

والله ولي التوفيق